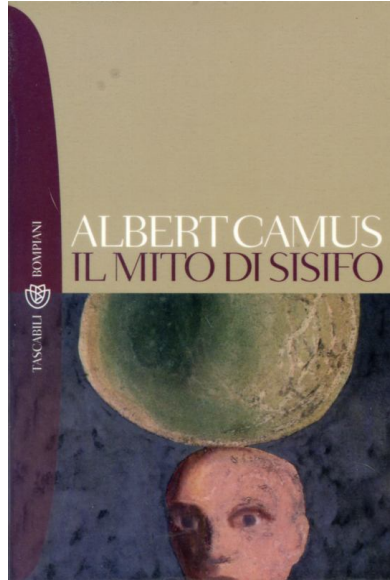


Albert Camus
IL MITO DI SISIFO



Questo libro, scritto da un Camus appena trentenne intento a ripensare "la filosofia dell'assurdo", si configura come un'opera insieme di confessione e di riflessione filosofico-letteraria a carattere ideologico, inserendosi in una precisa tradizione che da Kafka a Gide, da Kierkegaard a Nietzsche offre una altissima testimonianza della crisi spirituale che caratterizza il nostro secolo. L'"assurdo" è una presa di coscienza preliminare a ogni regola di vita, ma segna solo un momento di passaggio. Il ragionamento rigoroso e un impegno concreto, uniti a una fondamentale esigenza chiarificatrice, sono tesi a dimostrare che anche la desolante dottrina dell'esistenzialismo, allora dominante, contiene infine qualche accento di speranza.



Albert Camus

IL MITO DI SISIFO

Prefazione

di Corrado Rosso

C'è il mito di Sisifo, e c'è il mito del Mito di Sisifo di Camus. Questo secondo mito è ovviamente molto meno noto del primo, e può stupire, eppure c'è. Consiste nella proclamata trasparenza del famoso saggio di Camus: una "trasparenza" cui puntualmente corrisponde un grande successo presso i lettori e i critici. In queste pagine vorremmo, se non proprio distruggere un mito, - le distruzioni radicali dei miti comportano sempre altri inevitabili miti... - almeno ridimensionarlo. Cominciamo dalla ricezione dell'opera. Indubbiamente il successo le ha arriso, ma è stato un successo ben più vasto che profondo. Il titolo, particolarmente felice, è volato di bocca in bocca, ma le pagine dense del saggio sono state lette in fretta, più per cercarvi motivi orecchiabili che per meditarle seriamente. Il Mito di Sisifo veniva immediatamente dopo quel formidabile racconto che è *l'Etranger* e sarebbe stato seguito da opere particolarmente fortunate come *Caligula* (1944) e, soprattutto, *la Peste* (1947). Era perciò difficile leggere il Mito di Sisifo senza guardare colla coda dell'occhio a quegli altri scritti tanto più leggibili; ed era grande la tentazione di servirsi di un'opera per far l'esegesi dell'altra, attribuendo a ciascuna ruoli fissi (come quelli della parabola, del trattato, dell'illustrazione scenica o narrativa).

E' significativo che, a tanti anni dalla pubblicazione del Mito di Sisifo avvenuta nel 1942 - e malgrado l'immensa bibliografia critica che si è accumulata su tutta l'opera di Camus, sia difficile trovare un lavoro che risistemi criticamente ed esaurientemente il famoso saggio. Per farne una buona analisi, bisognerebbe, in primo luogo, sapere a chi affidarlo. Ai filosofi o ai critici della letteratura? Effettivamente il saggio si situa a mezza strada fra letteratura e filosofia. In un'intervista (nel 1945) Camus disse di considerare il Mito di Sisifo come "*le seul livre d'idées*" che avesse pubblicato. Aggiungiamo: il primo libro del genere: un libro in cui il giovane autore (non aveva trent'anni) si

cimentava colla filosofia del suo tempo e, incrociando il ferro coi padri dell'esistenzialismo, mirava a conquistarsi un pensiero originale. Questo duello cogli esistenzialisti conferisce un'intonazione polemica al saggio e sembra costituirne la sostanza. L'autore stesso avalla questa possibilità di lettura nella breve prefazione: alla pretesa "filosofia assurda" verrebbe opposta una "sensibilità assurda" scevra di ogni metafisica. Ecco dunque un progetto limpidissimo. Camus intende dimostrare che le varie dottrine dell'esistenzialismo, ribaltando l'assurdo, ritrovano sempre la speranza. Il loro "suicidio" non è reale, ma solo "filosofico". Lo stesso sconcertante frammentarismo della fenomenologia di Husserl si risolve in un nuovo platonismo. C'è dunque un vero e un falso assurdo, e da quest'ultimo si può evadere, come ne evadono appunto gli esistenzialisti. Il vero assurdo è uno stato d'animo in cui la tensione fra uomo, mondo e assurdità di questo viene eroicamente mantenuta: né troncata dalla scomparsa del soggetto che, invece di scegliere il suicidio, porta, continuando a vivere, testimonianza all'assurdo, e lo vive tormentosamente in sé; né superata in una edulcorante quanto fallace dialettica della speranza. Nel suo lucido e intrepido corpo a corpo coll'assurdo l'uomo assume non la posizione statica e fuggitiva del suicida, ma quella atroce del condannato a morte che sa, e attende la sua ultima alba. Una lettura come questa fa molto onore a Camus e alla sua concezione dell'uomo. Ancor più che a Sisifo, si pensa allora a Prometeo. E si potrebbe arrischiare l'epiteto di "stoico" per quest'atteggiamento che fa pensare alla serena, sprezzante fermezza del saggio antico; un atteggiamento, del resto, che Camus doveva ammirare nel più vicino messaggio della poesia di Vigny. Senonché questa bella e nobile interpretazione ci sfuma tra le mani non appena indaghiamo un po' più attentamente la posizione di Camus rispetto a quella dei tristi cavalieri dell'esistenzialismo contro cui sta giostrando. Non c'è stoicismo da nessuna parte.

A parte il fatto che Camus conosceva soltanto di seconda mano gli autori tedeschi che cita - e Sartre glielo faceva caritatevolmente notare - (bisogna dire però che si serve di una guida molto buona, di Gurvitch), l'obiezione fondamentale che muove alla "filosofia assurda" per falsificarla si ritorce anche contro la sua stessa appassionata meditazione. L'assurdo è preso in una morsa, chiarito, definito, meno

sfidato che tollerato. E' una realtà spettrale, la vediamo in una dubbia luce lunare, ma non abbiamo più sorprese né soprassalti. Non è un trattato di pace né un armistizio, è una tregua provvisoria, ma è una tregua che può durare. Forse c'è anche tempo perché sbocchi un pallidissimo fiore, il fiore della speranza. In un certo modo anche Camus addomestica l'assurdo. La sentenza dell'abate Galiani, citata da Camus, secondo la quale l'importante non è guarire ma vivere coi propri mali, invece di esprimere come vorrebbe l'autore la sua distanza dagli esistenzialisti conciliazionisti, è indice di una specie di coabitazione coll'assurdo. Questo è un inquilino che non si può assolutamente sfrattare, ma che non è del tutto sgradevole. Anzi, una nota dei Carnets ci fa sapere che "l'assurdo rivela all'uso un principio di soddisfazione che lo nega". In ogni caso, a prescindere da quell'interpretazione che era cara all'autore - e di cui abbiamo constatata la fragilità non si dovrebbe accantonare del tutto una lettura "storica" del saggio. Attraverso quelle pagine l'autore prendeva congedo da una dura e studiosa giovinezza, segnata dalla povertà, dalla malattia nonché da gravi delusioni di diverso genere (matrimonio, politica, carriera ecc'.) Un lucido congedo che era anche un bilancio in cui confluivano l'amatissimo Malraux, Montherlant, romanzieri come Dostoevskij e Kafka unitamente all'insegnamento dei suoi professori universitari (soprattutto di Jean Grenier). Assai forte si manifestava al tempo stesso l'influenza di Nietzsche (spesso citato nel saggio), di Kierkegaard, di Pascal. Pertanto il Mito di Sisifo, prima ancora di essere un trattato filosofico o un'opera letteraria, è una sorta di confessione-bilancio effettuata in modo solo apparentemente generale ed impersonale. In realtà lo stile è personalissimo e si avverte una certa concitazione, propria del giovane che vuol esprimere nel modo più rapido e intenso la propria esperienza ideologica, che è anche un'esperienza vitale. Non sempre le transizioni logiche sono curate, prevale talvolta una scrittura a sbalzi che richiede molta attenzione.

L'autore stesso recalcitra alla disciplina del trattato: nella trama del ragionamento s'inseriscono prepotentemente alcune vivide immagini, configuranti stili di vita: quelli dell'uomo assurdo, di Don Giovanni, dell'attore, del creatore ecc'. Con il che Camus si riallaccia naturalmente a quella tradizione "caratterologica" della moralistica francese che era stata sovrانamente illustrata nel Seicento da La Bruyère e nel

Settecento da Vauvenargues. Il peso della diretta esperienza vitale di Camus si fa sentire assai fortemente nel famoso incipit. Sembra infatti che negli anni '30 Camus, insoddisfatto e deluso, sia stato ossessionato dall'idea del suicidio. Certamente le righe del saggio che più hanno impressionato i contemporanei e che oggi ancora conservano intatta e fresca tutta la loro forza originaria sono quelle dell'inizio. Anche oggi queste parole ci danno un brivido. Ci scuotono più di quanto ci facciano riflettere. E' curioso infatti come non sia stato abbastanza osservato che questo identificare la filosofia colla vita facendo discendere dalla soluzione del problema del senso della vita la decisione di continuare a vivere o meno sia in realtà un procedimento ben poco filosofico, se la filosofia deve (o dovrebbe) trascendere la vita, guidarla, rischiararla; e anche: aiutare a vivere. Se si adotta il ragionamento di Camus, i martiri delle cause più folli, purché ne provino la "verità" colla vita (e soprattutto colla morte) sarebbero i filosofi più autentici. Due anni dopo, nel 1944, scrivendo un'introduzione all'opera di Chamfort, continuando lo stesso discorso Camus sosterrà paradossalmente che la letteratura francese conosce un solo (o quasi) autentico moralista: Chamfort, perché ha scritto le sue massime col sangue, spingendo fino alla morte la coerenza delle sue idee. Con il che Camus dimostrava di non voler afferrare il senso del disimpegno tipico del "moralista" il quale, conformemente alla tradizione del Seicento francese, non è un agitatore d'idee.

Il problema del rapporto Camus-moralisti è tanto più interessante e curioso in quanto, allorché scoppierà la nota polemica fra Sartre e Camus, quest'ultimo si vedrà trattato come un disimpegnato moralista... Abbiamo detto che il Mito di Sisifo è una confessione-bilancio a carattere ideologico di un giovane autore che esce dalla giovinezza. Bisogna aggiungere che questa "confessione" può anche venir intesa, in un senso più largo, come la confessione di un "figlio del secolo". Le confessioni, almeno nella nostra tradizione occidentale, si legano al senso di peccato. Effettivamente, nella brevissima prefazione al Mito di Sisifo Camus presenta il suo saggio come una descrizione allo stato puro di una malattia spirituale (un mal de l'esprit). Abbiamo già sentito questa espressione: consuona con "mal du siècle". Consciamente o no, poco importa, Camus prende posto in una schiera di nosografi dello spirito francese ed europeo. Dimensioni e intenzioni sono diverse, ma è

naturale pensare a predecessori come Chateaubriand (nei *Mémoires d'outre-tombe*), come Vigny (in *Servitude et grandeur militaires*), come Musset, autore appunto della *Confession d'un enfant du siècle*. La nosografia cui pervengono questi Romantici quando riescono a sollevarsi sulle loro individuali vicissitudini, enuclea il vuoto, evidenzia la spossatezza di un'Europa non più scossa dal vortice napoleonico, senza ideali e senza speranze. Pur nelle sue brevi pagine la nosografia di Camus corrisponde a una crisi più ampia, in quanto il male è diverso, ben più profondo e radicale; ed è avvertito tanto dagli individui che dalle masse. L'ennui romantico si è trasformato nella gelida accompagnatrice dei cavalieri dell'esistenzialismo, nell'angoscia, nel terrore individuale e collettivo. Ma l'intento clinico, il procedimento anamnastico sono, in parte, gli stessi. Storicamente il libro di Camus potrebbe dunque avere un senso preciso come un progetto di nosografia (ma una ben più potente e riuscita nosografia simbolica Camus ha già iniziato da anni, e sarà la Peste, terminata solo nel 1946). In ogni caso, da questo punto di vista il Mito di Sisifo continua a essere una testimonianza viva della crisi spirituale di un'età che sotto tanti aspetti è ancora la nostra, se l'Europa di oggi e il mondo sono ancora quelli "spartiti" a Yalta e a Potsdam. E' la testimonianza di una filosofia della crisi allargatasi a sensibilità e ad opinione pubblica, su cui agiscono così i maestri dell'esistenzialismo come romanzieri quali Dostoevskij e Kafka.

Questo confluire dell'esistenzialismo nella letteratura oppure questo suo risalire a fonti diverse (teologiche, letterarie ecc') è un fenomeno d'interpenetrazione che in Italia, qualche anno dopo e a prescindere da Camus, troverà un critico acuto e smascheratore in Norberto Bobbio. Com'è noto, nel libretto *La filosofia del decadentismo* (Torino, 1944) Bobbio interpreterà l'esistenzialismo come un rinnovato decadentismo, dando un suggestivo ritratto di una conturbante sensibilità post-romantica di cui l'esistenzialismo risultava soltanto una stanca propaggine. Camus stesso ci servirà - come vedremo più avanti in queste pagine - a verificare tale ipotesi. La storia è importante ma non si vive di sola storia. O, meglio, si ha bisogno di una storia che sia davvero contemporanea, in cui possiamo ritrovare, se non risolti, per lo meno anticipati o rispecchiati i problemi che ci assillano oggi o che rendono cupo il nostro domani. E' dunque urgente chiederci se la

passione dell'assurdo sofferta da Camus possa ancora essere la nostra. Ad una prima impressione la sensibilità assurda degli anni '40 a paragone della nostra di oggi sembra quella di una recita in famiglia o, al più, di una rappresentazione filodrammatica. La sconvolgente realtà concentrazionaria in tutta la sua mostruosa ampiezza da Est a Ovest, il rosario dei genocidi, e tante altre atroci assurdità su scala planetaria che si sarebbero prodotte, la stessa bomba atomica, tutto ciò era ben lungi dalla scena o vi entrava appena, malamente percepito, ancora scarsamente credibile, inimmaginabile.

Il saggio di Camus fissa un momento importante nella storia della sensibilità assurda, ne offre in qualche modo i prolegomeni, ma si tratta di un assurdo ancora bambino, quasi in una culla. Per questo, alla nostra sensibilità disgraziatamente troppo sperimentata il libro di Camus sembra debole: i nostri palati si sono purtroppo abituati male, hanno bisogno di cibi decisamente più forti. Ma, a proposito, che cos'è esattamente l'assurdo in Camus? All'inizio tutto sembrava così chiaro, trasparente. In realtà Camus non ci dà mai una definizione in qualche modo definitiva dell'assurdo. Sin dalla prefazione sottolinea che l'assurdo non è per lui una conclusione, ma un punto di partenza, e che la sua esegesi è provvisoria. Nel corso del saggio Camus procede per approssimazioni e per integrazioni, talvolta si serve di esempi. Concetto dell'assurdo e sentimento non coincidono, i sentimenti sono inafferrabili e infiniti, i lettori dovranno accontentarsi più di enumerazioni che di precise analisi: ma anche le analisi sono impotenti e a un certo punto il poeta fa tacere il filosofo.

Perché stancarsi tanto? Le linee dolci delle colline laggiù e la pace della sera sul cuore agitato gl'insegnano ben di più... Per chiarirci la nozione dell'assurdo cominciamo con queste tre negazioni. L'assurdità del mondo non risulta dal suo non esser naturale, come quello esorcizzato da Rousseau alla fine del suo celebre *Discours sur l'origine [...] de l'inégalité parmi les hommes*: "è contro la legge di natura che un bimbo comandi a un vecchio, che un imbecille guidi un uomo saggio, che un pugno di persone rigurgiti di beni superflui mentre la moltitudine affamata manca del necessario." E non è nemmeno un mondo trascendente la ragione, che ha una sua verità e omogeneità, ma tali da necessitare uno sforzo supremo per immaginarlo (non già per capirlo), da suscitare una sfida, la sfida, per esempio, di Tertulliano:

"certum est quia impossibile est: credo quia absurdum." E nemmeno questo mondo che sprigiona l'assurdo è un mondo puntualmente rovesciato rispetto a quello vagheggiato dalla ragione. Per Camus, autore de *L'Envers et l'Endroit*, non vale il topos del mondo rovesciato che corre attraverso i secoli e ha suscitato, oltre a opere letterarie, una curiosa iconografia. Questo mondo che, investito dalle esigenze razionali dell'uomo, genera, in quanto le delude, la vertigine dell'assurdo, non appartiene a queste categorie. Tenendo conto delle altre opere che, insieme al Mito di Sisifo, appartengono alla cupa costellazione dell'assurdo, potremmo allora ipotizzare che l'assurdo sia l'esperienza umana nella sua centrale e costitutiva relazionalità (cioè l'uomo si scopre per quello che è nel deludente rapporto col mondo e cogli altri).

Psicologicamente è un'esperienza d'impotenza e di umiliazione, il suo gusto è irrimediabilmente amaro, i suoi colori sono di cenere o di sangue. E' la finitudine umana sofferta e subìta, non mai accettata. E' il dolore metafisico del vivere in quanto tale. E' il dolore che gli uomini s'infliggono attraverso l'ignoranza, l'odio, la malvagità; il dolore che gronda dalle istituzioni sociali ipocrite, soffocanti, difettose. Dall'*Etranger* a *Caligula*, al *Malentendu*, alla *Peste* opere che appartengono agli stessi anni '40 questa ipotesi è agevolmente verificabile. La società che schiaccia Meursault come un insetto forse più fastidioso che nocivo; la peste che esige la sofferenza atroce e la morte dei bambini: ecco due nitide immagini dell'assurdo.

Ora, ciò che è curioso e che non è mai stato abbastanza notato, è che proprio nel libro in cui Camus dovrebbe far la teoria dell'assurdo e insieme descrivere la sensibilità assurda in tutti i suoi aspetti, giudizi e qualificazioni di carattere francamente negativo risultano singolarmente sfumati. Una strana, diplomatica moderazione sembra frenare il per nulla diplomatico autore. Abbiamo un bel cercare, non troviamo mai l'equazione cruda e irrimediabile: assurdo uguale dolore o (il che è ancora peggio) assurdo uguale angoscia. Poiché Camus è generoso in esempi e in stili di vita, possiamo controllare a nostro agio come vivono questi uomini assurdi che popolano la sua galleria. Vivono senza speranza, ma non disperati e il loro rifiuto non è rinuncia - Camus lo dice ben chiaramente. Il peso della libertà, l'unico vero, inflessibile padrone dell'uomo, non li opprime più. In una schiavitù liberamente

accettata trovano una libertà profonda, la vera, l'unica. Sono dei morituri che possono farsi gioco delle regole dei comuni mortali. Sono sganciati dal passato e dalle sue remore tormentose, sono sollevati dal peso dei ricordi così come sono liberati da qualsiasi preoccupazione del futuro, visto che l'assurdo non conosce domani. Sospesi fra terra e cielo questi esseri assurdi sembrano dei dominatori. Non per nulla Camus, per meglio dar loro un volto, evoca il conquistatore, il creatore, l'attore, Don Giovanni. Creatura quasi luciferina, l'uomo di Camus si nutre del vino dell'assurdo e del pane dell'indifferenza: un nutrimento esaltante, che instilla il senso della grandezza (Camus dice proprio "grandeur", una parola piena di enfasi e di pompa barocca).

Il campo in cui si muove quest'uomo è il possibile di Pindaro, o l'eterno presente di Nietzsche; è il "tempo" di Goethe, contrapposto all'eternità: tutti autori, questi citati da Camus, che significano la dimora dell'uomo assurdo, un inferno di cui è re, in cui i conflitti sono trasfigurati e purificati. La "scommessa" dell'uomo assurdo, questo suo "pari" straziante e meraviglioso rinnova quello di Pascal ma risuona come una sfida. Con un tono quasi compiaciuto Camus scrive infatti che non esiste spettacolo più bello di quello dell'intelligenza alle prese con una realtà che la supera: pertanto lo spettacolo dell'orgoglio umano è impareggiabile. E' uno spettacolo eccitante, stimolante: l'uomo assurdo ha una voglia immensa di vivere, di consumarsi senza risparmio in tutte le esperienze. Discende a tutti gl'inferni, sale a tutti i paradisi, beve a tutti i calici. Baudelaire e Rimbaud (quest'ultimo indirettamente citato) sono alle spalle di Camus. L'angoscia dilata e moltiplica la sensibilità assurda. Lungi dal ripiegarsi su di sé, l'uomo assurdo si apre a una vita intensissima che è tutta una battaglia, una "rivolta", una "rivoluzione permanente". A questo punto possiamo fermarci. Non è necessario andar più avanti per constatare che l'uomo assurdo è un essere trionfante, che nulla ha da spartire coll'uomo oppresso dalla banalità, inchiodato all'assurdità della sua situazione nel mondo, condannato a un conflitto in cui non può non soccombere. E' un uomo nuovo che rinasce nella gloria, è una creatura che oltrepassa l'umanità e che si colloca bene in una tradizione che possiamo senz'altro definire titanistica. Anche in Camus si verifica dunque "quel processo di esasperazione dell'esperienza individualistica, sulla cui strada si trovano tanto il singolo di Kierkegaard quanto il superuomo di

Nietzsche, tanto l'unico di Stirner quanto l'eroe di Wagner" che Bobbio ravvisa come tipico della crisi esistenzialistica. In un primo tempo c'era sembrato che a queste pagine di Camus si affacciasse il volto impavido del saggio stoico. Adesso si produce una metamorfosi: il saggio temperante e paziente, incline agli umbratili silenzi, assume il profilo duro del conquistatore, il suo linguaggio diviene contestazione e minaccia. Contro l'assurdo o contro Dio si erge come il Capaneo di Dante o il Prometeo di Goethe: quest'uomo assurdo di Camus può ben gridare la sua sfida a Giove: "Qual io fui vivo, tal son morto": la sua rivolta va al di là della vita e della morte. Giove non ne avrà "vendetta allegra". Dal Mito di Sisifo al brevissimo scritto *Prométhée aux enfers* (1946) e, soprattutto, a *L'Homme révolté* (1951) il sentiero della rivolta metafisica non conosce interruzioni. E' percorribile anche da noi? Tutto risulterebbe allora chiaro. Abbiamo tuttavia qualche dubbio.

Dopo aver allentata un po' la catena che avvince il Mito di Sisifo alle altre opere dell'assurdo, e averlo collegato piuttosto con quelle della rivolta, da *L'Homme révolté* a *La Chute* (senza dimenticare *Les Justes*), c'è da chiedersi se non si perda ancora una volta il senso profondo di questo saggio, la cui "trasparenza" è davvero un'illusione dura a morire anche per noi. E' un fatto che la polena con cui il saggio ha preso l'abbrivo non raffigura Prometeo ma Sisifo. E con Sisifo un'altra figura mitica si accompagna: Don Giovanni. Da Prometeo a Sisifo a Don Giovanni: protesta e rivoluzione sembrano ineluttabilmente smorzarsi come un vento in un bosco d'autunno, per annegare nel cinismo. Quest'ultima parola non la usiamo a caso. Ce la suggerisce Don Giovanni e potrebbe ben essere la parola chiave del saggio di Camus. Se non sbagliamo, non è mai stata pronunciata in questo contesto. E' infatti parola aggressiva, che può ferire. Proprio come la verità. Del resto lo stesso Camus si sforza di nobilitare il suo pur cinico Don Giovanni, facendolo morire come un asceta, nella pace solenne di un monastero spagnolo, alto sulla silenziosa campagna rossastra. Ma che cos'è il cinismo?

Le definizioni dei dizionari non sono rassicuranti. Se è vero che alle origini era l'eliminazione di ogni desiderio superfluo, che potesse compromettere l'autonomia dello spirito, oggi il cinismo viene qualificato come un atteggiamento di ostentata indifferenza e di disprezzo nei confronti dei valori morali e sociali. Nel caso del Mito di

Sisifo il termine di cinismo presenta una certa utilità in quanto la realtà etica dell'uomo assurdo si articola in atteggiamenti che possono dirsi "cinici". In primo luogo bisogna denunciare un cinismo teoretico, derivante dal fatto che - come dice Camus - l'uomo assurdo non conosce giudizi di valore ma soltanto di fatto. Poiché la vita non ha per lui alcun senso, non esistono valori da opporre a disvalori oppure da anteporsi ad altri. Assiologia e assiometria spariscono. Non esiste più una scala di valori, né l'uomo conosce più esperienze qualificanti e insostituibili. Non ci sono più vite uniche. Ma allora dove va a finire il titanismo superomistico? Come potrà conservarsi l'estetismo decadente dell'uomo inimitabile? Superuomini ed esteti saranno forzati a convivere con ciò che li nega. L'assurdo è troppo proteiforme e polisenso perché questa possa essere una sorpresa. Al preziosismo estremo della qualità succede allora l'imperio brutale della quantità.

La scala di valori non ha più senso, o, almeno, ha un senso soltanto quantitativo. Realizza cioè i valori più alti solo chi ha la possibilità di aumentare al massimo le proprie esperienze e ciò in senso meramente quantitativo: cioè bisogna vivere a lungo. La longevità assurge dunque a valore insostituibile perché soltanto una vita lunga può render possibile una messe straripante di esperienze. Una morte prematura è irreparabile - scrive Camus in una sorta di sinistra premonizione del destino che lo attende sul rettilineo di Villeblevin: "lunga e diritta correva la strada..." L'etica dell'uomo assurdo è un'etica della quantità. Camus lo dice ripetutamente. La quantità può convertirsi in qualità? E' questo un problema (per altro capitale) cui l'autore accenna soltanto in una nota, evocando la teoria fisica della quantizzazione dell'energia (senza però citare Max Planck). L'impossibilità di tale conversione segna crudamente il limite entro cui è ridotto l'uomo assurdo, costretto sempre a moltiplicare ciò che non sa unificare, a numerare ciò che non sa trascendere, a provare direttamente ciò che vorrebbe capire e risolvere. L'alba luminosa del giudizio sintetico a priori non sorgerà per lui... E' costretto a vivere da geometra, di superficie in superficie, di numero in numero. La sua etica è geometrica non solo nella sua formulazione (ordine geometrico dimostrata) ma anche nella sostanza. A questo punto sarà perfettamente chiaro che questo cinismo non può restare soltanto in una fase teoretica. Il mondo dell'uomo assurdo è caratterizzato dall'equivalenza o, il che è lo stesso, dall'inesistenza delle

qualità. Camus ha un bel chiamare questa equivalenza una "divina equivalenza" sottolineando l'importanza dell'incontro fra l'equivalenza e la "comprensione appassionata": alla fine la parola decisiva la dice l'indifferenza, l'indifferenza del cinico nei riguardi di ogni valore.

Questa indifferenza si ribalta in passione e in bulimia quando si tratta di contenuti sensibili. Ciò che conta non è centellinare sensazioni squisite e impareggiabili, ma assaporare, sentire, fruire, vivere al massimo. Qualsiasi vita vale un'altra vita. La "fiamma pura della vita" è l'unica cosa che vale in assoluto. E' la fiamma cupa e ardente che, nella *Mort heureuse* fa vivere Zagreus, immobilizzato dalla paralisi, costretto a dipendere dall'aiuto altrui e mercenario per i più elementari bisogni. Ma non è assurdo che la vita basti all'uomo, per il solo fatto che sia vissuta, in qualsiasi modo, anche solo nella sua essenzialità e nudità "cinica"? E' tanto poco assurdo nella logica dell'assurdo di Camus - che anche questo vivere (ogni vivere), purché sensazioni e pulsioni gonfino il cuore dell'uomo, per esiguo che sia il lembo di terra su cui poggiano i suoi piedi, senza ricordi e senza speranza, raggiunge necessariamente la pienezza della soddisfazione, ciò che Camus chiama il "bonheur", concetto ed esigenza fondamentale di tutta la sua meditazione, dai primi scritti ai discorsi di Stoccolma. Questo "bonheur", altro assurdo nel rosario degli assurdi, compete a tutti, all'uomo assurdo come a colui che non ha il coraggio e la lucidità di accettare il confronto coll'assurdo. Gli unici che ne siano irreversibilmente privati sono i suicidi, i morti, soprattutto i morti giovani. Non soltanto la proclamazione dell'assurdo dà gioia (c'è un "bonheur" metafisico nel sostenere l'assurdo del mondo dice Camus all'inizio della sezione dedicata alla creazione assurda -), ma la felicità stessa, a suo modo, è assurda, - osserva ancora Camus in una variante a un brano in cui, discutendo di Kafka, constata che il "bonheur" s'impone all'uomo colla forza ineluttabile del destino. Perciò più gioia hanno coloro che più a lungo si abbandonano a questo puro assurdo del vivere, che più lo estendono artificiosamente colla creazione poetica o colla mimesi dell'attore che sulla scena può vivere molte vite effimere in un breve arco di tempo. In questo giuoco assurdo chi vince è Sisifo il cui sforzo gratuito (e conscio della sua assoluta gratuità) è assunto a simbolo del vivere assurdo. Un vivere che sembra, almeno per un momento, sottrarsi al regno dell'angoscia. Questa volta Camus ha davvero congedato i tristi cavalieri dell'esistenzialismo, con

alle spalle sempre l'angoscia sulla stessa cavalcatura, cavalieri di Dürer, cavalieri dell'Apocalisse scalpitanti su cadaveri e rovine.

L'incubo ora si scioglie. Imbattersi in Sisifo è incontrare un uomo dalla gioia silenziosa. Quando si scopre davvero l'assurdo si ha la tentazione di mettersi a scrivere un qualche manuale di felicità. "Bonheur" e assurdo sono figli della stessa terra, sono inseparabili. L'uno nasce dall'altro. Questa è la "gaia scienza" di Camus, il messaggio di Sisifo. Un democriteo sorridere all'assurdo del mondo, un sensuale, cinico immergersi nel mare del vivere, nell'ondosa indifferenza del reale. Ma è ovvio che Camus non resterà a lungo nella botte del "Socrate pazzo", cioè di Diogene. Per lui il cinismo è come uno di quei piccoli schermi pitturati che ha visto nei musei italiani, che il prete teneva davanti al volto dei condannati a morte, per nasconder loro il patibolo. Può servire un momento, ma poi bisognerà guardare in faccia il dolore e la morte. E la lotta verrà ripresa, l'indignazione proromperà libera e forte nel corpo a corpo colla peste, nella lunga requisitoria de L'Homme révolté. Sisifo lascerà il posto a Prometeo, anche se di Sisifo felice Camus non si dimenticherà mai.

CR

Cronologia

1913 Nasce il 7 novembre a Mondovi (Algeria), secondogenito di una modesta famiglia da qualche generazione stabilitasi in Algeria. Il padre Lucien, operaio in un'azienda vinicola, è di origini alsaziane; la madre, Catherine Sintès, di origini spagnole. Albert Camus ha un fratello maggiore: Lucien. |

1914 Lucien Camus muore all'ospedale di Saint-Brieuc per le ferite riportate nella battaglia della Marne. La famiglia si trasferisce ad Algeri, nel quartiere operaio di Belcourt, dividendo poche stanze con la nonna materna e uno zio. |

1918-1923 Albert Camus frequenta la scuola elementare. Il maestro Louis Germain, che nota le sue capacità, lo aiuterà a proseguire gli studi, facendogli anche ottenere una borsa. |

1924 E' ammesso al Grand Lycée di Algeri. |

1929 Legge per la prima volta le *Nourritures terrestres* di Gide. |

1930 Frequenta l'anno di preparazione alla maturità. Jean Grenier, filosofo e saggista alla *Nouvelle Revue Française*, è il suo professore di filosofia; la loro amicizia durerà tutta la vita. E' Jean Grenier a suggerirgli la lettura di *La Douleur* di André de Richaud, opera che lo spingerà a diventare scrittore. Legge anche Epitteto, Gide, Mann. In dicembre si verifica il primo attacco di tubercolosi. |

1931 Dopo la maturità frequenta giovani artisti e intellettuali algerini. Grenier lo mette in corrispondenza con Max Jacob. |

1932 pubblica quattro articoli sulla rivista *Sud*, diretta da Grenier; sono evidenti le influenze di Nietzsche e Schopenhauer, letti da poco. Intanto scrive anche una serie di poemi in prosa che intitola *Intuitions* e traccia, in *L'Art dans la communion*, una sua prima e incerta poetica. |

1933 Aderisce al movimento antifascista "*Amsterdam-Pleyel*". Legge Stendhal, Proust, Eschilo. Scrive *La Maison mauresque*, *Le Courage*, *Devant la morte*, *Perte de l'être aimé*, *Dialogue de Dieu avec son âme*, *Contradictions*, *L'Hôpital du quartier pauvre*, il poema *Hymne à la Méditerranée* e *Bériha*, che è andato perso. Frammenti di

questi testi saranno utilizzati nelle opere successive. Frequenta ad Algeri la facoltà di filosofia. Molte le scoperte di questo periodo: i presocratici, la letteratura latina e greca, Il ramo d'oro di Frazer. Si interessa anche d'arte, scrivendo recensioni per la rivista universitaria *Alger Etudiant*. |

1934 Sposa Simone Hié. Lavora per qualche tempo in una compagnia marittima, ma l'aggravarsi della tubercolosi lo costringe a due mesi di immobilità. E' in quest'occasione che scrive *Les Voix du quartier pauvre* (che anticipa *L'Envers et l'Endroit*) e *Le Livre de Mélusine*, raccolta di fiabe dedicate alla moglie. Aderisce al partito comunista. |

1935 Si mantiene all'università dapprima lavorando all'archivio dell'Istituto meteorologico, poi vendendo accessori d'auto. Legge, tra l'altro, *Le Temps du mépris* di Malraux e *Service inutile* di Montherlant. Viene definendo il progetto di *L'Envers et l'Endroit* e inizia a redigere i futuri *Carnets*. |

1936 Consegue il diploma di studi superiori di filosofia con una tesi su Plotino e Agostino (*Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*). Legge Pascal e Kierkegaard. Come promotore della politica culturale del partito comunista si occupa attivamente della *Maison de la Culture* di Algeri e fonda il *Théâtre du Travail*; la prima messa in scena è un adattamento dal romanzo di Malraux *Le Temps du mépris*. Viene invece vietata la rappresentazione del secondo lavoro, l'opera collettiva *Révolte dans les Asturies*; il lavoro sarà poi pubblicato da Edmond Charlot, amico e in seguito editore di Camus. In estate, viaggio in Austria, Cecoslovacchia e Italia. Segue la definitiva separazione dalla moglie. Verso la fine dell'anno assume la direzione della collana di Charlot *Méditerranéennes*. |

1937 Pubblica *L'Envers et l'Endroit*. L'impegno teatrale si intensifica: partecipa a una tournée di quindici giorni attraverso l'Algeria con la compagnia di Radio Algeri. In febbraio tiene una conferenza alla *Maison de la Culture* sulla cultura mediterranea. In estate è in viaggio per salute: prima a Parigi, poi in Alta Savoia e a Embrun, infine qualche giorno in Italia (Genova, Pisa, Firenze). Torna ad Algeri in settembre. Scontro con il partito comunista circa la sua politica anticoloniale e la questione musulmana; verso la fine dell'anno rottura definitiva. Dopo l'espulsione Camus fonda l'indipendente

Théâtre de l'Equipe. Legge Il declino dell'Occidente di Spengler. Legame con la poetessa Blanche Balain. |

1938 Revisione di La Mort heureuse, presto interrotta per un nuovo romanzo: L'Etranger. Prende parte nel ruolo di Ivan alla riduzione teatrale di Copeau dei Fratelli Karamazov messa in scena dal Théâtre de l'Equipe. Collabora attivamente con Alger-Républicain, appena fondato da Pascal Pia. Nel "Salon de lecture" del giornale recensisce La Nausée di Sartre. Come giornalista si specializza nei resoconti dei grandi processi e nei reportage. Termina Caligula e progetta un saggio sull'assurdo, il futuro Noces. Approfondisce la conoscenza di Nietzsche: Umano, troppo umano e Il crepuscolo degli idoli. Collabora alla creazione della rivista di cultura mediterranea Rivage, dell'editore Edmond Charlot. |

1939 Esce presso Charlot Noces (maggio). Legge Epicuro e gli stoici. Prosegue intensa l'attività del Théâtre de l'Equipe. In giugno prepara per Alger-Républicain un'inchiesta in Cabilia nella quale denuncia l'insostenibile miseria della regione. Scoppia la guerra e in settembre si arruola volontario, ma viene riformato. A causa delle pesanti pressioni politiche del governo Alger-Républicain diventa Soir-Républicain e Camus ne è il caporedattore. Continuano però i problemi con la censura. |

1940 Grave crisi a Soir-Républicain. Camus viene licenziato e non riesce a trovare lavoro in Algeria. In marzo è a Parigi. Pia lo aiuta a ottenere il posto di segretario di redazione a Paris-soir. In maggio termina L'Etranger. Dopo l'offensiva tedesca lascia Parigi con tutta la redazione di Paris-soir. Lavora a Le Mythe de Sisyphe. Sposa Francine Faure (dicembre). |

1941 Ritorna in Algeria, a Orano, la città della moglie, dove insegna in una scuola privata. Termina Le Mythe de Sisyphe, scrive Le Minotaure ou La Halte d'Oran (pubblicato nel 1946) e lavora a due nuovi progetti: La Peste e Le Malentendu. Con l'aiuto di alcuni intellettuali riesce a far avere a Gaston Gallimard gli originali di L'Etranger, Le Mythe de Sisyphe e Caligula. Tra le letture Tolstoj, Sade e Les Esprit di Larivey. |

1942 In giugno Gallimard pubblica L'Etranger, verso cui la critica mostra grande interesse. Anche il secondo polmone è intaccato dalla tubercolosi. In agosto ottiene un salvacondotto per rientrare in Francia.

Trascorre una lunga convalescenza in una località montana nei pressi di Lione, Chambon-sur-Lignon. In ottobre esce *Le Mythe de Sisyphe* (Gallimard). Lo sbarco alleato nell'Africa settentrionale gli impedisce di rientrare in Algeria. Rimarrà bloccato in Francia, lontano dai suoi, fino alla liberazione. Intanto lavora a *La Peste*. Legge Joyce, Melville, Defoe, Cervantes, Balzac, Madame de la Fayette, Spinoza. |

1943 Termina la prima redazione di *Le Malentendu* e scrive la prima *Lettre à un ami allemand* (in *Revue Libre*, clandestino). Publica anche *Les Exilés dans la peste* (in *Domaine français*) e *L'intelligence et l'Echafaud* (in *Revue Libre*). Pascal Pia lo mette in contatto con alcuni membri della resistenza e conosce Francis Ponge. In novembre ritorna a Parigi, dove lavora come lettore presso Gallimard e collabora a *Combat*, che circola clandestinamente. |

1944 Escono la seconda e la terza *Lettre à un ami allemand* (in *Cahiers de la Libération e Libertés*), *Le Malentendu* e *Caligula* (Gallimard), *Préface a Chamfort* (*Incidences*). Diviene redattore di *Combat*. L'attività clandestina è estremamente difficile e costringe anche Camus a continui spostamenti. Scarso interesse, in giugno, per la rappresentazione di *Le Malentendu* al Théâtre des Mathurins. Dopo la liberazione *Combat* esce dalla clandestinità, diretto da Pia e Camus. |

1945 Al momento dell'insurrezione nazionalista è in Algeria per un'inchiesta. Nascono i figli Catherine e Jean. *Caligula* ottiene un notevole successo e porta alla ribalta un giovane e sconosciuto attore: Gérard Philipe. Su *L'Existence*, volume collettivo curato da Grenier per Gallimard, esce *Remarque sur la révolte*, nucleo originario di *L'Homme révolté*. Publica anche la prefazione a *Le Combat silencieux* di André Salvat (Portulan).

1946 Scrive la prefazione a *L'Espagne libre*, volume collettivo curato da Georges Bataille (Calmann-Lévy). Ormai celebre, intraprende un viaggio negli Stati Uniti, accolto favorevolmente dai giovani universitari. Scopre l'opera di Simone Weil e si lega a René Char. Rientrato in Francia termina *La Peste*. Discussioni politiche con Koestler, Sartre, Malraux, Sperber. Publica *Le Minotaure ou La Halte d'Oran* (in *L'Arche*). Dopo aver lasciato per qualche tempo *Combat*, torna a collaborarvi a novembre con la serie di articoli *Ni victimes ni bourreaux*. |

1947 Escono *Les Archives de la Peste* (Cahiers de la Pléiade) e la traduzione delle Poesie di Maragall (*Le Cheval de Troie*). In giugno, in seguito a difficoltà economiche e politiche, Camus e gli altri cedono la direzione di *Combat* a Claude Bourdet. Il 10 giugno esce *La Peste* (Gallimard): è un grosso successo e Camus ottiene il Prix de Critiques. Escono inoltre *Prométhée aux Enfers* (Palinugre) e le prefazioni a *Poésies posthumes* di René Leynaud (Gallimard) e a *Laissez passer mon peuple* di Jacques Méry (Seuil). Rottura con Merleau-Ponty. |

1948 Intensa l'attività pubblicistica; tra i molti articoli *L'Exil d'Hélène* (in *Cahiers du Sud*). Viaggio in Algeria (febbraio-marzo). In maggio è a Londra e Edimburgo. Durante l'estate termina *L'Etat de siège*, la cui messa in scena, in ottobre, è un fiasco (regia di Jean-Louis Barrault, musica di Honneger, scene e costumi di Balthus; pubblicato da Gallimard). |

1949 In aprile fonda con René Char la rivista *Empédocle*. Appello in favore dei comunisti greci condannati a morte. Durante l'estate visita l'America del Sud e ciò porta a un peggioramento delle sue condizioni di salute. Il diario di viaggio sarà pubblicato insieme alle note prese nel 1946 negli Stati Uniti. Rientrato a Parigi, attraversa un periodo di crisi. Riesce tuttavia a lavorare a *L'Homme révolté*. In dicembre prima teatrale di *Les Justes*, con Serge Reggiani e Maria Casarés. Per ragioni di salute si trasferisce in Provenza, a Cabris. |

1950 Pubblica presso Gallimard *Les Justes* e *Actuelles I*, che raccoglie articoli scritti soprattutto su *Combat*. La salute peggiora: dopo un breve soggiorno a Parigi ritorna a Cabris; è poi sui Vosgi e infine, a settembre, di nuovo nella capitale con la famiglia. |

1951 La pubblicazione di *L'Homme révolté* (Gallimard) provoca molte polemiche di natura politica. Ne sono coinvolti, tra gli altri, Sartre e Breton. Camus si ritrova isolato. Viaggio in Algeria in novembre. Esce *Rencontres avec André Gide* (*Nouvelle Revue Française*). |

1952 In febbraio partecipa con Breton a una iniziativa in favore di alcuni sindacalisti condannati a morte da Franco. Si accentua il clima di isolamento intorno a Camus: in un articolo Francis Jeanson lo accusa di essere "deliberatamente statico". La replica porta alla rottura definitiva anche con Sartre. Si dimette dall'Unesco in seguito all'ammissione della Spagna franchista. In dicembre torna in Algeria, da solo e in auto, a

visitare i luoghi di Noces. Tra le pubblicazioni: un ritratto di Hermann Melville, la prefazione alla Ballata del carcere di Reading di Oscar Wilde (Falaize), la pantomima La vie d'artiste (in Simoun). |

1953 Esce Actuelles II (Gallimard), che raccoglie articoli scritti tra il 1948 e il 1953. Si occupa soprattutto di adattamenti teatrali: da Les Esprits di Larivey (Gallimard) e da La devozione della croce di Calderon (Gallimard), di cui cura le regie al Festival d'Angers in seguito alla morte di Marcel Herrand. |

1954 Esce presso Gallimard L'Eté, che raccoglie saggi scritti tra il 1939 e il 1953. Due i viaggi di questo periodo: in ottobre è in Olanda, poi in Italia.

1955 Publica Lettre à Roland Barthes sur la Peste (Club). Breve viaggio in Algeria. In marzo lavora all'adattamento teatrale di Un caso clinico di Buzzati, con il titolo Un cas intéressant (L'Avant-Scène). Primo viaggio in Grecia. Inizia in maggio una collaborazione a L'Express che durerà fino al febbraio 1956. Ritornando al giornalismo, Camus spera di aiutare l'affermazione politica di Pierre Mendés-France, secondo lui l'unico in grado di risolvere la crisi algerina. Prefazione alle (œuvres di Roger Martin du Gard della Pléiade. L'Espagne et le Donquichottisme (in Le Monde Libertaire). |

1956 In gennaio è ad Algeri, dove contribuisce a una difficile riunione tra musulmani ed europei liberali con il suo Appel pour une trêve civile en Algérie. Termina la collaborazione a L'Express. In settembre Requiem pour une nonne, adattamento da Faulkner per il Théâtre des Mathurins, ha un enorme successo; il dramma esce poi presso Gallimard. Pubblicazione di La Chute (Gallimard). |

1957 Intervento sui fatti d'Ungheria: Le Socialisme des potences (Demain). In marzo esce L'Exil et le Royaume (Gallimard). Cura una nuova regia al Festival d'Angers: riprende Caligula ed esordisce con un adattamento da Il cavaliere di Olmedo di Lope de Vega (Gallimard). In settembre scrive Réflexions sur la guillotine, che sarà pubblicato in Réflexions sur la peine capitale, con interventi di Arthur Koestler e Jean Bloch-Michel (Calmann-Lévy). Gli viene conferito il Nobel per la letteratura. Non pochi gli interventi polemici sulla stampa francese. |

1958 Ce que je dois à l'Espagne: allocuzione pronunciata davanti ad alcuni repubblicani spagnoli. I discorsi pronunciati in occasione del ritiro del Nobel sono raccolti in Discours de Suède (Gallimard). Esce in

giugno Actuelles III, dedicato alla questione algerina; indifferenza della critica. Nuova edizione di L'Envers et l'Endroit, preceduta da un'importante prefazione. In giugno parte per la Grecia, dove raggiunge Michel Gallimard per intraprendere il periplo delle isole. Acquista una casa in Provenza, a Lourmarin.

1959 De l'insignifiance (Cahiers des Saisons). Prefazioni a una nuova edizione di Les îles di Jean Grenier e alla traduzione tedesca di Poésies di René Char. Rappresentazione di Les Possédés, tratto dal romanzo di Dostoevskij; sono di Camus sia l'adattamento (poi pubblicato da Gallimard) sia la regia. Dopo le prime rappresentazioni al Théâtre Antoine, lo spettacolo è in luglio alla Fenice di Venezia e in autunno a Losanna e Marsiglia. In primavera Camus è a Lourmarin. Nonostante i problemi di salute lavora attivamente al nuovo romanzo Le Premier Homme. Verso la fine dell'anno cerca di accordarsi con André Malraux, ministro della cultura, e Michel Gallimard per ottenere la direzione di un teatro e di una compagnia. Le condizioni di salute sono molto precarie. 1960 Il 4 gennaio Camus muore presso Villeneuve-la-Guyard in un incidente automobilistico, nel quale perde la vita anche Michel Gallimard. Sarà sepolto a Lourmarin. |

1962 Théâtre, récits, nouvelles nella Pléiade. Carnets I (Gallimard). |

1964 Carnets II (Gallimard). |

1965 La Postérité du soleil, testo inedito del 1952 (Edwin Engelberts, Ginevra). Essais nella Pléiade. |

1971 La Mort heureuse (Gallimard). |

1973 Paul Viallaneix cura, per Gallimard, Le Premier Camus e Ecrits de jeunesse d'Albert Camus. |

1978 Fragments d'un combat 1938-1940. Alger-Républicain. Le Soir-Républicain (Gallimard). Journaux de voyage (Gallimard). |

1981 Albert Camus-Jean Grenier, Correspondance (Gallimard). |

1984 Caligula, nella redazione del 1941 (Gallimard). |

1987 Albert Camus éditorialiste à l'"Express" (Gallimard). |

1989 Carnets III (Gallimard). |

1994 Le Premier Homme (Gallimard).

(a cura di Annalisa Ponti)

IL MITO DI SISIFO

*"O anima mia, non aspirare alla vita immortale,
ma esaurisci il campo del possibile."*

PINDARO, III Pitica

"Le pagine seguenti trattano di una sensibilità assurda, che possiamo trovar diffusa nel secolo, e non di una filosofia assurda che il nostro tempo, per dirla schietta, non ha conosciuto. E' dunque un senso di elementare onestà indicare fin dall'inizio ciò che esse devono a certi spiriti contemporanei. Ed io sono così ben disposto a non farne mistero, che questi ultimi si vedranno menzionati e commentati durante tutto il corso della presente opera. "Ma è utile notare, contemporaneamente, che l'assurdo, preso fino ad oggi come conclusione, è considerato, in questo saggio, come un punto di partenza. In questo senso si può dire che il mio commento abbia un carattere provvisorio, ché non si potrebbe pregiudicare la posizione che impegna. Qui si troverà soltanto la descrizione di un male dello spirito allo stato puro, senza che, per il momento, sia congiunto ad alcuna metafisica né ad alcuna fede. Sono questi i limiti e il solo partito preso del presente libro. Alcune esperienze personali mi spingono a precisarlo."

UN RAGIONAMENTO ASSURDO

L' assurdo e il suicidio

Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia. Il resto - se il mondo abbia tre dimensioni o se lo spirito abbia nove o dodici categorie - viene dopo. Questi sono giuochi: prima bisogna rispondere. E se è vero, come vuole Nietzsche, che un filosofo, per essere degno di stima, debba predicare con l'esempio, si capisce l'importanza di tale risposta, che dovrà precedere il gesto definitivo. Queste sono evidenze sensibili per il cuore, che però devono venir approfondite per essere rese chiare allo spirito. Se mi domando da che cosa si possa giudicare che un problema sia più urgente di un altro, rispondo che lo si può fare dalle azioni che implica. Io non ho veduto alcuno morire per l'argomento ontologico.

Galileo, che era in possesso di un'importante verità scientifica, la rinnegò con la più grande facilità, quando, per essa, si trovò in pericolo di vita. In un certo senso fece bene, (1) poiché tale verità non valeva il rogo. E' cosa profondamente indifferente che sia il globo terrestre che giri intorno al sole o viceversa. Per dirla in breve, è una questione futile. Per contraccambio, vedo che molti muoiono perché reputano che la vita non valga la pena di essere vissuta, e ne vedo altri che si fanno paradossalmente uccidere per le idee o le illusioni che costituiscono per loro una ragione di vivere (ciò che si chiama ragione di vivere è allo stesso tempo un'eccellente ragione di morire). Giudico dunque che quella sul senso della vita è la più urgente delle domande. Come rispondervi? Per tutti i problemi essenziali - intendo con ciò quelli che rischiano di far morire o quelli che moltiplicano la passione di vivere non vi sono probabilmente che due metodi di pensiero, quello di La Palisse e quello di Don Chisciotte. Soltanto l'equilibrio dell'evidenza e del lirismo può permetterci di accedere nello stesso tempo alla commozione e alla chiarezza. In un argomento tanto umile e, insieme, anche tanto ricco di patetico, la dialettica sapiente e classica deve cedere il posto, s'intende, a un atteggiamento più modesto dello spirito,

che proceda contemporaneamente dal buon senso e dalla simpatia. Non si è mai trattato del suicidio che come di un fenomeno sociale; viceversa, qui si tratta, per cominciare, del rapporto fra il pensiero individuale e il suicidio. Un gesto come questo si prepara nel silenzio del cuore, allo stesso modo che una grande opera. L'uomo stesso lo ignora; ma, una sera, si spara o si annega. Di un amministratore di immobili, che si era ucciso, mi si diceva un giorno che aveva perso la figlia da cinque anni; che, dopo d'allora, era molto cambiato, e che quella storia "lo aveva minato". Non si può desiderare termine più esatto. Cominciare a pensare è cominciare ad essere minati.

La società non c'entra gran che in questi inizi; ma il verme si trova nel cuore dell'uomo, dove appunto bisogna cercarlo. Questo giuoco mortale, che conduce dalla lucidità di fronte all'esistenza all'evasione fuori della luce, deve essere seguito e compreso. Le cause di un suicidio sono molte e, in linea generale, le più appariscenti non sono state le più efficaci. Raramente - ma tuttavia l'ipotesi non è esclusa - ci si uccide per riflessione. Ciò che scatena la crisi è quasi sempre incontrollabile. I giornali parlano spesso di "dispiaceri intimi" o di "malattia incurabile". Queste spiegazioni possono essere accettate, ma bisognerebbe sapere se, quello stesso giorno, un amico di quel disperato non gli abbia parlato in tono indifferente. In tal caso, quegli è il colpevole poiché il suo atteggiamento può bastare a far precipitare tutti i rancori e la stanchezza ancora in sospensione. (2) Ma se è difficile fissare l'istante preciso, il sottile processo per cui lo spirito ha puntato sulla morte, è più facile trarre dal gesto stesso le conseguenze che questo presuppone. Uccidersi, in un certo senso e come nel melodramma, è confessare: confessare che si è superati dalla vita o che non la si è compresa. Ma non andiamo troppo lontano con queste analogie e ritorniamo alle espressioni correnti. E' confessare soltanto che "non vale la pena". Vivere, naturalmente, non è mai facile. Si continua a fare i gesti che l'esistenza comanda, per molte ragioni, la prima delle quali è l'abitudine. Morire volontariamente presuppone che si sia riconosciuto, anche istintivamente, il carattere inconsistente di tale abitudine, la mancanza di ogni profonda ragione di vivere, l'indole insensata di questa quotidiana agitazione e l'inutilità della sofferenza. Qual è, dunque, quell'imponderabile sensazione che priva lo spirito del sonno necessario alla sua vita? Un mondo che possa essere spiegato, sia pure

con cattive ragioni, è un mondo familiare; ma viceversa, in un universo subitamente spogliato di illusioni e di luci, l'uomo si sente un estraneo, e tale esilio è senza rimedio, perché privato dei ricordi di una patria perduta o della speranza di una terra promessa. Questo divorzio tra l'uomo e la sua vita, fra l'attore e la scena, è propriamente il senso dell'assurdo. Poiché tutti gli uomini sani hanno pensato al suicidio, si potrà riconoscere, senza ulteriori spiegazioni, che esiste un legame diretto fra questo sentimento e l'aspirazione al nulla. L'argomento del presente saggio è appunto il rapporto fra l'assurdo e il suicidio, la misura esatta nella quale il suicidio sia una soluzione dell'assurdo. Si può porre come principio che le azioni di un uomo che non bari debbano essere regolate da ciò che egli crede vero.

La credenza nell'assurdità dell'esistenza deve, dunque, prescrivere la sua condotta. E' una curiosità legittima chiedersi, chiaramente e senza falso patetico, se una conclusione di questo genere esiga che si abbandoni al più presto una condizione incomprensibile. Parlo qui, ben inteso, degli uomini disposti a mettersi d'accordo con sé stessi. Posto in termini chiari, questo problema può sembrare al tempo stesso semplice e insolubile. Ma si suppone a torto che domande semplici diano luogo a risposte non meno semplici e che l'evidenza implichi l'evidenza. A priori, e invertendo i termini del problema, allo stesso modo che ci si uccide o non ci si uccide, può sembrare che non vi siano che due soluzioni filosofiche: quella del sì e quella del no. Sarebbe troppo bello. Ma bisogna tener conto di coloro che, senza concludere, interrogano sempre. Qui faccio appena dell'ironia: si tratta della maggioranza. Noto parimente che coloro che rispondono di no, agiscono come se pensassero di sì. In realtà - per accettare il criterio nietzschiano pensano di sí sia nell'uno che nell'altro modo.

Viceversa, capita spesso che coloro che si uccidono, abbiano avuto una loro opinione sicura sul senso della vita. Queste contraddizioni sono costanti, e si può dire anzi che non siano mai state tanto vive come in questo punto in cui la logica, al contrario, sembra tanto desiderabile. E' un luogo comune confrontare le teorie filosofiche con la condotta di coloro che le professano; ma bisogna pur dire che per i pensatori che negarono un senso alla vita, nessuno, tranne Kirillov che appartiene alla letteratura, Peregrino (3) che nasce dalla leggenda, e Jules Lequier che fa parte dell'ipotesi, accettò la propria logica con tale coerenza da

rifiutare la vita. Si cita spesso, per riderne, Schopenhauer, che faceva l'elogio del suicidio davanti a una tavola ben fornita. Non vi è motivo di scherzare. Questo modo di non prendere sul serio il tragico non è tanto grave, ma finisce per dare un giudizio dell'uomo. Di fronte a queste contraddizioni e a questa oscurità, bisogna dunque credere che non esista alcun rapporto fra l'opinione che si può avere sulla vita e il gesto che si compie per abbandonarla? Non esageriamo nulla in tal senso. Nell'attaccamento di un uomo alla vita, vi è qualche cosa di più forte che tutte le miserie del mondo. Il giudizio del corpo vale quanto quello dello spirito, e il corpo indietreggia davanti all'annientamento.

Noi prendiamo l'abitudine di vivere prima di acquistare quella di pensare. Nella corsa che ci precipita ogni giorno un po' più verso la morte, il corpo conserva questo irreparabile vantaggio. Infine, l'essenziale di questa contraddizione risiede in ciò che chiamerò elisione, in quanto è al tempo stesso più e meno del divertimento in senso pascaliano. Eludere, ecco il giuoco costante. L'elisione tipo, l'elisione mortale, che costituisce il terzo tema di questo saggio, è la speranza, speranza di un'altra vita che bisogna "meritare", o inganno di coloro che vivono non per la vita in se stessa, ma per qualche grande idea che la supera, la sublima, le dà un senso e la tradisce. Tutto contribuisce, così, a confondere le carte.

Non invano finora si è giuocato sulle parole e si è finto di credere che negare un senso alla vita conduca forzatamente a dichiarare che non valga la pena di viverla. In verità, questi due giudizi non costituiscono un'alternativa vera e propria; ma bisogna soltanto opporsi a lasciarsi sviare dalle confusioni, dai divorzi e dalle incoerenze fin qui notate. Bisogna rimuovere tutto e andare diritto al vero problema. Ci si uccide perché la vita non vale la pena d'essere vissuta: ecco indubbiamente una verità; infeconda, tuttavia, perché troppo evidente. Ma questo insulto all'esistenza, la smentita che le viene vergognosamente data derivano forse dal fatto che essa non abbia alcun senso? La sua assurdità esige dunque che la si sfugga con la speranza o con il suicidio? Ecco ciò che bisogna mettere in luce, indagare e illustrare, scartando tutto il resto. Se l'Assurdo comanda la morte, bisogna dare a questo problema la precedenza sugli altri, al di fuori di ogni metodo di pensiero e di ogni giuoco dello spirito disinteressato. Le sfumature, le contraddizioni, la psicologia che uno spirito "obiettivo" sa sempre introdurre in tutti i

problemi, non trovano posto in questa ricerca e in questa passione. Ci vuole soltanto un pensiero ingiusto, e cioè logico. Ma questo non è agevole, poiché se è sempre facile essere logici, è quasi impossibile esserlo fino in fondo.

Gli uomini che muoiono di loro propria mano, seguono così, sino alla fine, la china del sentimento. La riflessione sul suicidio mi offre allora l'occasione di porre il solo problema che m'interessi: esiste una logica fino alla morte? Posso saperlo solamente ricercando senza disordinata passione, all'unica luce dell'evidenza, il ragionamento di cui indico qui l'origine e che è ciò che io chiamo un ragionamento assurdo. Molti l'hanno cominciato, ma non so ancora se vi si siano attenuti. Quando Karl Jaspers, dichiarando l'impossibilità di costituire in unità il mondo, esclama: "Questa limitazione mi conduce a me stesso, là dove non mi ritraggo più dietro un punto di vista obiettivo, che riesco soltanto a rappresentare, là dove né io stesso né l'esistenza altrui può ormai divenire un oggetto per me", richiama, dopo molti altri, quei luoghi deserti ed aridi in cui il pensiero giunge ai propri confini. Dopo molti altri certamente che, però, avevano una gran fretta di uscirne! A questa svolta estrema, in cui il pensiero vacilla, molti uomini, e proprio fra i più umili, sono giunti. Costoro hanno rinunciato allora a ciò che avevano di più caro: la vita. Altri ancora, principi nel campo dello spirito, hanno pure fatto tale rinuncia, ma hanno proceduto al suicidio del loro stesso pensiero, nella sua più pura rivolta. Il vero sforzo consiste, al contrario, nel rimanervi per quanto ciò è possibile, ed esaminare da vicino la barocca vegetazione di queste contrade lontane. La tenacità e la perspicacia sono spettatori privilegiati in questo giuoco inumano, dove l'assurdo, la speranza e la morte scambiano le loro repliche. Lo spirito può allora analizzare le figure di questa danza al tempo stesso elementare e sottile, prima di illustrarle e di riviverle in se stesso.

NOTE

(1) Dal punto di vista del valore relativo della verità. Al contrario, dal punto di vista della condotta virile, la debolezza di quello scienziato può indurci a sorridere.

(2) Non perdiamo l'occasione di far notare il carattere relativo di questo saggio. Il suicidio può, infatti, riallacciarsi a considerazioni molto più onorevoli. Per esempio, i suicidi politici detti di protesta nella rivoluzione cinese.

(3) Ho udito parlare di un emulo di Peregrino, uno scrittore del dopoguerra, il quale, dopo aver ultimato il suo primo libro, si uccise per attrarre l'attenzione sulla propria opera. L'attenzione, infatti, fu attirata ma il libro fu giudicato cattivo.

Le muraglie assurde

Come le grandi opere, i sentimenti profondi significano sempre più di quanto non abbiano coscienza di esprimere. La costanza di un impulso o di una repulsione, in una anima, si ritrova in abitudini di fare o di pensare, si manifesta in conseguenze che l'anima stessa ignora. I grandi sentimenti conducono seco il loro universo, sia esso splendido o miserabile, e rischiarano, con la passione, un mondo esclusivo, dove ritrovano il loro clima. Vi è un universo della gelosia, dell'ambizione, dell'egoismo e della generosità. Un universo, cioè una metafisica e un atteggiamento dello spirito. Ciò che è vero per i sentimenti già specializzati, lo sarà ancor più per i turbamenti che stanno alla loro base, così indeterminati e confusi e, insieme, così "certi", così lontani e "presenti", come quelli che ci dà il bello o che suscita l'assurdo. Il senso dell'assurdo, alla svolta di una qualunque via, può imbattersi faccia a faccia con un uomo qualsiasi.

Tal quale, nella sua desolante nudità, nella sua luce senza irraggiamento, è inafferrabile. Ma questa stessa difficoltà merita riflessione. E' probabilmente vero che un uomo ci rimane sempre sconosciuto e che in lui vi è sempre qualche cosa di irriducibile, che ci sfugge. Ma praticamente, conosco gli uomini e li riconosco dalla loro condotta, dall'insieme dei loro atti, dalle conseguenze che il loro passaggio fa sorgere nella vita. Così pure, tutte quelle sensazioni irrazionali, su cui l'analisi non potrebbe aver presa, le posso praticamente definire, praticamente apprezzare, facendo la somma delle loro conseguenze, nel campo dell'intelligenza, cogliendo e notando tutti i loro aspetti, delineando il loro universo. E' certo che, in apparenza, io non posso conoscere meglio di persona un attore, per il solo fatto di averlo visto cento volte; tuttavia, se, facendo la somma degli eroi che ha incarnati, dico di conoscerlo un po' di più dopo aver enumerato il centesimo personaggio, si sente che in questa asserzione sta una parte di verità, poiché l'apparente paradosso è anche un apologo e ha una sua morale. Questa insegna che un uomo può essere definito altrettanto bene dalle sue commedie che dai suoi impulsi sinceri. Così succede, a una tonalità più bassa, per le sensazioni, inaccessibili nel cuore, ma parzialmente tradite dagli atti che sottintendono e dagli atteggiamenti

dello spirito che suppongono. Si sente nettamente che in tal modo definisco un metodo; ma si sente anche che tale metodo consiste nell'analisi e non nella conoscenza. Infatti, i metodi implicano una metafisica e scoprono, a loro insaputa, le conclusioni che a volte pretendono di non conoscere ancora. Così le ultime pagine di un libro sono già implicite nelle prime. Tale vincolo è inevitabile. Il metodo qui definito scopre la sensazione che ogni vera conoscenza sia impossibile. Soltanto dalle apparenze si può fare una statistica e soltanto il clima può essere sentito. Questo inafferrabile senso dell'assurdo, allora, può forse essere da noi colto nei mondi differenti, ma fraterni, dell'intelligenza, dell'arte di vivere o semplicemente dell'arte. Il clima dell'assurdo è all'inizio; la fine è l'universo assurdo e quell'atteggiamento dello spirito che schiara il mondo sotto una luce che gli è particolare, per far risplendere il volto privilegiato e implacabile che lo spirito stesso sa riconoscer in quello.

Tutte le grandi azioni e tutti i grandi pensieri hanno un inizio di poco peso. Le grandi opere nascono spesso alla svolta di una strada e alla bussola di una trattoria. Così è dell'assurdo. Il mondo assurdo, più di qualsiasi altro, fa risalire la propria nobiltà a quella misera nascita. In alcune situazioni, il rispondere: "niente" a una domanda circa la natura dei propri pensieri, può essere, nell'uomo, una finta. Lo sanno bene le persone amate. Ma se questa risposta è sincera, se rappresenta quel particolare stato d'animo in cui il vuoto diviene eloquente, in cui la catena dei gesti quotidiani viene interrotta e il cuore cerca invano l'anello che la ricongiunga, è allora come il primo segno dell'assurdo. E avviene così che la scena si sfasci. La levata, il tram, le quattro ore di ufficio o di officina, la colazione, il tram, le quattro ore di lavoro, la cena, il sonno e lo svolgersi del lunedì martedì mercoledì giovedì venerdì e sabato sullo stesso ritmo... questo cammino viene seguito senza difficoltà la maggior parte del tempo. Soltanto, un giorno, sorge il "perché" e tutto comincia in una stanchezza colorata di stupore. "Comincia", questo è importante.

La stanchezza sta al termine degli atti di una vita automatica, ma inaugura al tempo stesso il movimento della coscienza, lo desta e provoca il seguito, che consiste nel ritorno incosciente alla catena o nel risveglio definitivo. Dopo il risveglio viene, col tempo, la conseguenza: suicidio o ristabilimento. In sé, la stanchezza ha qualche cosa di

disgustoso, ma, in questo caso, devo concludere che è vantaggiosa. Infatti, tutto comincia con la coscienza e nulla ha valore se non per mezzo di questa. Le presenti osservazioni non hanno nulla di originale, ma sono evidenti: bastano per un certo tempo, quando si tratti di studiare sommariamente le origini dell'assurdo. La semplice "inquietudine", come dice Heidegger, è all'origine di tutto. Medesimamente, e per tutti i giorni di una vita senza splendore, siamo portati dal tempo; ma viene sempre il momento in cui noi dobbiamo portarlo. Di solito, viviamo facendo assegnamento sull'avvenire: "domani", "più tardi", "quando avrai una posizione", "con l'età comprenderai". Queste incoerenze sono straordinarie, dato che, alla fine dei conti, si tratta di morire. Con tutto ciò, giunge il giorno in cui l'uomo si accorge o dice di aver trent'anni, affermando, così, la propria giovinezza.

Ma, nello stesso momento, egli si pone in rapporto con il tempo, vi prende posto, riconosce che si trova a un certo punto di una curva, che confessa di dover percorrere. Egli appartiene al tempo e, dall'orrore che lo afferra, lo riconosce come il suo peggior nemico. Il domani: egli desiderava il domani, quando tutto il suo essere avrebbe dovuto ribellarvisi. Questa rivolta della carne è l'assurdo. (4) Scendiamo ancora un gradino, ed ecco l'estraneità: accorgersi che il mondo è "denso", intravedere fino a che punto una pietra sia estranea e per noi irriducibile, con quale intensità la natura, un paesaggio possano sottrarsi a noi. Nel fondo di ogni bellezza sta qualche cosa di inumano, ed ecco che le colline, la dolcezza del cielo, il profilo degli alberi perdono, nello stesso momento, il senso illusorio di cui noi li rivestivamo, più distanti ormai che un paradiso perduto. L'ostilità primitiva del mondo risale verso noi, attraverso i millenni. Per un secondo non lo comprendiamo più, e perché per secoli non avevamo capito in esso che le figure e i disegni che gli avevamo antecedentemente attribuiti, e perché ormai ci mancano le forze per servirci di tale artificio. Il mondo ci sfugge, poiché ritorna se stesso. Le scene, travisate dall'abitudine, ridiventano ciò che sono e si allontanano da noi. Come succede certi giorni, in cui, sotto il volto familiare di una donna, ritroviamo quasi una straniera in quella che mesi o anni addietro avevamo amata, forse finiamo per desiderare anche ciò che ci rende improvvisamente tanto soli. Ma il tempo non è ancora giunto. Un'unica cosa da notare: questa densità e

questa stranezza del mondo costituiscono l'assurdo. Anche gli uomini secernono l'inumano. In certe ore di lucidità, l'aspetto meccanico dei loro gesti, la loro pantomima priva di senso rendono stupido tutto ciò che li circonda. Un uomo parla al telefono, dietro un tramezzo a vetri; non lo si ode, ma si vede la sua mimica senza senso: e ci si chiede perché mai egli viva. Questo malessere di fronte all'inumanità dell'uomo stesso, questa incalcolabile degradazione dell'immagine di ciò che siamo, questa "nausea", come la chiama un autore contemporaneo, sono pure l'assurdo. Parimente, l'estraneo che, in certi momenti, viene incontro a noi nello specchio, il fratello familiare e purtuttavia inquietante che noi ritroviamo nelle nostre stesse fotografie, è ancora l'assurdo. Arrivo finalmente alla morte e alla sensazione che noi ne proviamo.

Su tale punto è stato tutto detto ed è convenevole guardarsi dal patetico. Tuttavia, non ci si meraviglierà mai abbastanza che tutti vivano come se nessuno "sapesse". Il fatto è che, in verità, non vi sono esperienze sulla morte. In senso proprio, non è sperimentato che ciò che è stato vissuto ed è stato reso cosciente. In questo campo, tutt'al più si può parlare di esperienza della morte altrui; ma si tratta di un succedaneo, di una vista dello spirito, di cui noi non siamo mai molto convinti. Questa malinconica convenzione non può essere persuasiva. In realtà, l'orrore viene dal lato matematico dell'avvenimento, e se il tempo ci spaventa, è perché ci fa la dimostrazione, mentre dopo viene la soluzione. Tutti i bei discorsi sull'anima subiranno qui, almeno per un momento, una prova del nove del loro contrario. Da questo corpo inerte, dove uno schiaffo non lascia più traccia, l'anima è scomparsa. Questo aspetto elementare e definitivo dell'avventura costituisce il contenuto della sensazione assurda. Alla luce del destino mortale, appare l'inutilità. Nessuna morale, nessuno sforzo sono giustificabili a priori davanti alla sanguinante matematica che regola la nostra condizione. Ancora una volta, tutto ciò è stato detto e ridetto. Mi limito qui a fare una classificazione rapida e ad indicare codesti temi evidenti, che ricorrono in tutte le letterature e in tutte le filosofie.

La conversazione di ogni giorno ne prende nutrimento; non si tratta dunque di inventarli di bel nuovo. Bisogna però accertarsi di queste evidenze per farsi più tardi la domanda sulla questione iniziale. Ciò che mi interessa - voglio ripeterlo ancora non sono tanto le scoperte

assurde, quanto le loro conseguenze. Se si è sicuri di questi fatti, che cosa bisogna concluderne? Fin dove bisogna arrivare per non eludere nulla? Bisognerà morire volontariamente, o sperare, nonostante tutto? E' necessario operare prima lo stesso rapido spoglio sul piano dell'intelligenza. Il primo passo dello spirito è quello di distinguere il vero dal falso.

Tuttavia, non appena il pensiero riflette su se stesso, ciò che scopre dapprima è una contraddizione. E' inutile sforzarsi qui di essere convincenti. Da secoli nessuno ha dato della cosa una dimostrazione più chiara ed elegante di Aristotele: "La conseguenza, spesso messa in ridicolo, di queste opinioni è che esse si distruggono da loro stesse. Infatti, affermando che tutto è vero, affermiamo la verità della affermazione opposta e, di conseguenza, la falsità della nostra stessa tesi (in quanto l'affermazione opposta non ammette che questa possa essere vera). E se si dice che tutto è falso, tale affermazione risulta pure falsa. Se si dichiara che è falsa soltanto l'affermazione opposta alla nostra ovvero che solamente la nostra non è falsa, si è pure obbligati ad ammettere un infinito numero di giudizi veri o falsi, poiché colui che emette una affermazione vera dichiara, al tempo stesso, che è vera, e così di seguito fino all'infinito." Questo circolo vizioso non è che il primo di una serie, in cui lo spirito, ripiegandosi su se stesso, si perde in un vertiginoso turbinio. La semplicità stessa di questi paradossi li fa irriducibili. Qualunque sia il giuoco di parole e l'acrobazia della logica, comprendere è prima di tutto unificare. Il profondo desiderio dello spirito, anche nei suoi più evoluti processi, si ricongiunge al sentimento incosciente dell'uomo di fronte al proprio universo: è esigenza di familiarità, brama di chiarezza. Comprendere il mondo, per un uomo, significa ridurre quello all'umano, imprimergli il proprio suggello. L'universo del gatto non è l'universo del formichiere. La lapalissiana verità che "tutti i pensieri sono antropomorfici" non ha altro significato. Parimente, lo spirito che cerca di capire la realtà, non può ritenersi soddisfatto se non quando la riduca in termini di pensiero. Se l'uomo riconoscesse che anche l'universo può amare e soffrire, si riconcilerebbe con questo. Se il pensiero scoprisse, nei mutevoli specchi dei fenomeni, eterne relazioni che potessero sintetizzarli e sintetizzarsi esse stesse in un unico principio, si potrebbe parlare di una

felicità dello spirito, di cui il mito dei beati sarebbe soltanto una ridicola contraffazione.

Questa nostalgia di unità, questa brama di assoluto spiega lo svolgimento del dramma umano nella sua essenza. Ma l'essere questa nostalgia una realtà di fatto, non implica che essa debba venire immediatamente appagata, in quanto se, superando l'abisso che separa il desiderio dalla conquista, asseriamo con Parmenide la realtà dell'Uno (qualunque esso sia), cadiamo nella ridicola contraddizione di uno spirito che afferma l'unità totale e priva, con la sua stessa affermazione, la differenza e la distinzione che pretendeva di risolvere. Questo nuovo circolo vizioso è sufficiente per soffocare le nostre speranze. Si tratta ancora di evidenze, e ripeterò di nuovo che non sono interessanti in sé stesse, ma per le conseguenze che se ne possono dedurre. Conosco un'altra evidenza, e questa mi dice che l'uomo è mortale. Tuttavia si possono contare gli spiriti che ne hanno tratto le estreme conclusioni. In questo saggio, bisogna considerare come un riferimento sempre in atto il costante, ma contrastante, rapporto fra ciò che immaginiamo di sapere e ciò che realmente sappiamo, fra il consenso pratico e l'ignoranza simulata, che fa sì che noi viviamo con idee che, se noi le provassimo veramente, dovrebbero sconvolgere tutta la nostra vita. Di fronte a questa inestricabile contraddizione dello spirito, noi coglieremo in pieno il divorzio che ci separa dalle nostre stesse creazioni.

Finché lo spirito tace nel mondo immobile delle proprie speranze, tutto si riflette e prende posto nell'unità della sua nostalgia; ma al primo movimento, tale mondo si fende e rovina: infiniti, lucidi lampeggiamenti si offrono alla conoscenza, e bisogna disperare per sempre ormai di ricostruirne la superficie familiare e tranquilla, che ci darebbe la pace del cuore. Dopo tanti secoli di ricerche e tante rinunce di pensatori, sappiamo che ciò è vero di tutta la nostra conoscenza. Fatta eccezione per i razionalisti di professione, si dispera oggi della vera conoscenza. Se ci fosse da scrivere la sola storia significativa del pensiero umano, si dovrebbe fare quella dei suoi successivi pentimenti e delle sue impotenze. Di chi e di cosa, infatti, posso dire: "Io lo conosco!""? Questo cuore, che è in me, lo posso sentire e ne arguento che esiste. Questo mondo, posso toccarlo, e giudico di nuovo che esiste. Ma qui si ferma tutta la mia scienza, e il resto è costruzione. Se tento, infatti, di afferrare questo io di cui sono certo, se cerco di definirlo e

compendiarlo, esso non è piú che acqua che scorre fra le mie dita. Posso disegnare ad uno ad uno tutti i volti che sa assumere, e anche quelli che gli sono stati dati: l'educazione, l'origine, le passioni o i loro silenzi, la grandezza o la bassezza. Ma non si sommano dei volti.

Questo cuore stesso, che pure è il mio, resterà sempre per me indefinibile. L'abisso che c'è fra la certezza che io ho della mia esistenza e il contenuto che tento di dare a questa sicurezza, non sarà mai colmato. Sarò sempre estraneo a me stesso. Nella psicologia, come nella logica, vi sono alcune verità, ma non esiste la verità. Il "conosci te stesso" di Socrate ha lo stesso valore del "sii virtuoso" dei nostri confessionali: allo stesso tempo che una nostalgia rivelano anche un'ignoranza. Sono giuochi sterili intorno a grandi soggetti, e non sono legittimi che nella misura in cui sono approssimativi. Ecco ancora degli alberi, di cui conosco le rugosità, e dell'acqua, di cui sento il sapore. E questi profumi d'erba e di stelle, la notte, in certe sere che il cuore si placa... come negherò questo mondo, di cui sento la potenza e la forza? Eppure tutta la scienza di questa terra non potrà darmi nulla che possa rendermi certo che tale mondo mi appartiene. Voi me lo descrivete e mi insegnate a classificarlo; enumerate le sue leggi, mentre, nella mia sete di sapere, ammetto che siano vere; smontate il suo congegno e la mia speranza aumenta. Al termine ultimo, mi fate sapere che questo universo incantevole e variopinto si riduce all'atomo e che l'atomo, a sua volta, si riduce all'elettrone. Tutto ciò va bene, ed io attendo che continuiate. Ma voi mi parlate di un visibile sistema planetario in cui degli elettroni gravitano intorno ad un nucleo, e mi spiegate questo mondo con un'immagine.

Devo riconoscere, allora, che siete arrivati alla poesia e che io non "conoscerò" mai. Ho appena il tempo di sdegnarmene, che voi avete già cambiato teoria. Così questa scienza, che doveva tutto farmi conoscere, finisce nell'ipotesi, questa lucidità sprofonda nella metafora, questa incertezza si risolve in opera d'arte. C'era, dunque, bisogno di tanti sforzi? Le dolci linee di queste colline e la mano della sera su questo cuore agitato me ne insegnano molto di piú. Sono ritornato all'inizio. Capisco allora che, se posso afferrare con la scienza i fenomeni ed enumerarli, non posso comprendere altrettanto bene il mondo. Anche quando, con un dito, ne avrò interamente seguito il rilievo, non ne saprò di piú. E voi mi fate scegliere fra una descrizione che è certa, ma non

mi insegna nulla, e delle ipotesi che pretendono di insegnarmi, ma non sono affatto certe. Estraneo a me stesso e a questo mondo, armato in tutto e per tutto di un pensiero che nega se stesso, non appena afferma, qual è dunque la mia condizione, in cui non posso aver pace che rifiutando di sapere e di vivere, in cui il desiderio della conquista urta contro muri che ne sfidano gli assalti? Volere significa far sorgere i paradossi.

Tutto è disposto perché abbia origine questa pace ammorbata, che danno la noncuranza, il sonno del cuore o le rinunce mortali. Anche l'intelligenza mi dice, dunque, a modo suo, che questo mondo è assurdo. Il suo contrario, cioè la ragione cieca, ha un bel pretendere che tutto sia chiaro; io mi attendevo delle prove e desideravo che avesse ragione, ma nonostante tanti secoli pretenziosi e, per di più, tanti uomini eloquenti e persuasivi, so che tale pretesa è falsa. Almeno, una volta posto il problema su questo piano, non c'è alcuna felicità se io non posso sapere. La ragione universale, pratica o morale, il determinismo, le categorie che tutto spiegano, hanno di che far ridere l'uomo che ragiona onestamente; non hanno nulla a che vedere con lo spirito e negano la sua profonda verità, che è quella di essere incatenato. In questo universo indecifrabile e limitato, il destino dell'uomo assume ormai un senso proprio. Un popolo di irrazionali si è levato e lo circonda fino al suo ultimo termine. Nella sua chiaroveggenza rinata e adesso ordinata, il senso dell'assurdo si fa luce e si precisa. Dicevo che il mondo è assurdo; ma andavo troppo presto.

Il mondo, in sé, non è ragionevole: è tutto ciò che si può dire. Ma ciò che è assurdo, è il confronto di questo irrazionale con il desiderio violento di chiarezza, il cui richiamo risuona nel più profondo dell'uomo. L'assurdo dipende tanto dall'uomo quanto dal mondo, ed è, per il momento, il loro solo legame. Esso li suggella l'uno all'altro come soltanto l'odio può vincolare gli esseri. E' tutto ciò che posso chiaramente discernere in questo universo smisurato, in cui si svolge la mia avventura. Fermiamoci qui. Se reputo vero questo assurdo che regola i miei rapporti con la vita, se mi compenetro di questo sentimento, che mi afferra davanti agli spettacoli del mondo, e di questa perspicacia, che mi impone la ricerca di una scienza, devo tutto sacrificare a queste certezze e devo guardarle in faccia per poter mantenerle.

Soprattutto devo regolare su loro la mia condotta e seguirle in ogni loro conseguenza. Parlo qui di onestà; ma voglio prima sapere se il pensiero possa vivere in questi deserti. So già che il pensiero è entrato se non altro in questi deserti, vi ha trovato il proprio pane ed ha compreso di essersi nutrito fino allora di fantasmi. Esso ha dato pretesto ad alcuni fra i temi più urgenti della riflessione umana. Dal momento in cui viene riconosciuto, l'assurdo diventa la più straziante di tutte le passioni. Ma sapere se si può vivere con le proprie passioni, se si può accettare la loro legge profonda, che è quella di bruciare il cuore che, nello stesso tempo, esaltano: ecco il problema. Tuttavia non è ancora questo che noi porremo.

Esso sta al centro della nostra esperienza e ci sarà tempo di ritornarci sopra. Distinguiamo piuttosto i temi e gli impulsi nati dal deserto. Basterà enumerarli, ché pure questi sono oggi conosciuti da tutti. Vi sono sempre stati uomini per difendere i diritti dell'irrazionale. La tradizione di ciò che si può chiamare il pensiero umiliato non ha mai cessato di essere viva. La critica del razionalismo è stata fatta tante volte che pare non si debba più fare. Eppure la nostra epoca vede rinascere quei sistemi paradossali, che si industriano di far increspicare la ragione, come se questa fosse davvero proceduta sempre avanti. Ma ciò non è tanto una prova dell'efficacia della ragione quanto dell'ardore delle sue speranze. Sul piano della storia, la costanza di questi due atteggiamenti spiega la essenziale passione dell'uomo, dilaniato fra il richiamo verso l'unità e la chiara visione che egli può avere delle muraglie che lo rinchiudono. Ma mai, forse, in alcun tempo, come nel nostro, l'attacco alla ragione è stato più vivace. Dopo il grande grido di Zarathustra: "Per caso, è la più antica nobiltà del mondo. L'ho ridata a tutte le cose, quando ho detto che, al di sopra di queste, nessuna volontà eterna era capace di volere", dopo la malattia mortale di Kierkegaard, "quel male che finisce nella morte senza più nulla dopo questa", si sono avvicinati i temi significativi e torturanti del pensiero assurdo, o almeno - e questa sfumatura è capitale - quelli del pensiero irrazionale e religioso.

Da Jaspers a Heidegger, da Kierkegaard a Chestov, dai fenomenologi a Scheler, sul piano logico e su quello morale, tutta una famiglia di spiriti imparentati per la loro nostalgia, opposti per i metodi o gli scopi, si è accanita a sbarrare la strada regale della ragione e a

ritrovare le diritte vie della verità. Suppongo qui tali pensieri conosciuti e vissuti. Qualunque sia o sia stata la loro ambizione, sono tutti provenuti da quell'universo indicibile, dove regnano la contraddizione, l'antinomia, l'angoscia o l'impotenza. E ciò che è loro comune sono appunto i temi che sono stati qui esposti.

Anche per loro bisogna pur dire che ciò che soprattutto importa, sono le conclusioni che essi hanno potuto trarre da tali scoperte. E questo fatto è di tale importanza, che bisognerà che quelle vengano esaminate a parte. Ma per il momento, si tratta soltanto delle loro scoperte e delle loro esperienze iniziali e di provare la loro concordanza. Anche se fosse presuntuoso voler trattare delle loro filosofie, è però possibile e sufficiente far sentire il clima che hanno in comune. Heidegger considera freddamente la condizione umana e annuncia che l'esistenza è umiliata. La sola realtà è la "inquietudine", in tutta la scala degli esseri. Per l'uomo, perduto nel mondo e nei suoi passatempi, tale inquietudine consiste in una breve e fuggevole paura; ma basta che questa prenda coscienza di sé, perché si muti in angoscia, clima perpetuo dell'uomo lucido "nel quale l'esistenza si ritrova".

Questo professore di filosofia scrive senza tremare e nel linguaggio più astratto del mondo che "il carattere finito e limitato dell'esistenza umana è più primordiale dell'uomo stesso". Egli si interessa a Kant, ma solo per riconoscere il carattere limitato della sua "Ragion pura", e per concludere che "il mondo non può offrire nulla all'uomo angosciato." Questa inquietudine gli sembra talmente più importante di tutte le categorie del mondo, che non pensa e non parla che di essa e ne enumera gli aspetti: di noia, quando l'uomo banale cerca di renderla uniforme in se stesso e di addormentarla; di terrore, quando lo spirito contempla la morte. Neppure egli separa la coscienza dall'assurdo. La coscienza della morte è il richiamo dell'inquietudine e "l'esistenza rivolge allora a se stessa un appello per mezzo della coscienza". E' la voce stessa dell'angoscia, che sconsiglia l'esistenza "di ritornare se stessa dallo smarrimento nell'anonimo impersonale". Neppure lui ammette che si dorma, e bisogna vegliare fino alla consumazione. Egli rimane in questo mondo assurdo, ne accusa il carattere caduco, cerca la propria via fra queste macerie. Jaspers dispera di ogni ontologia, poiché pretende che abbiamo perduto "l'ingenuità". Egli sa che non possiamo giungere a nulla che trascenda il giuoco mortale delle apparenze e che

la fine dello spirito è la sconfitta. Indugia nelle avventure dello spirito che ci svela la storia, e scopre le manchevolezze di ogni sistema, l'illusione che ha tutto salvato, la predicazione che nulla ha nascosto. In questo mondo devastato, in cui è dimostrata l'impossibilità di conoscere, in cui il nulla appare la sola realtà e la disperazione senza rimedio il solo atteggiamento, egli tenta di ritrovare il filo di Arianna, che conduca ai divini segreti. Chestov, dal canto suo, per tutta un'intera opera di una straordinaria monotonia, teso perennemente verso le identiche verità, dimostra senza stancarsi che il sistema più stringato, il razionalismo più universale finiscono sempre per urtare contro l'irrazionale del pensiero umano.

Nessuna delle evidenze ironiche, delle contraddizioni senza valore, che deprezzano la ragione, gli sfugge. Una sola cosa l'interessa: l'eccezione, sia questa della storia del cuore o dello spirito. Attraverso le esperienze dostoevskiane del condannato a morte, attraverso le avventure esasperate dello spirito nietzschiano e le imprecazioni di Amleto o l'amara aristocrazia di un Ibsen, egli scova, chiarisce ed esalta la rivolta dell'uomo contro l'irrimediabile. Egli nega le sue ragioni alla ragione e comincia a dirigere i propri passi con una certa decisione soltanto nel mezzo di quel deserto senza colori, in cui tutte le certezze sono divenute pietre. Forse il più interessante di tutti, Kierkegaard, per una parte almeno della sua esistenza, fa qualche cosa di meglio che scoprire l'assurdo: lo vive.

L'uomo che scrive: "Il più sicuro dei mutismi non è quello di tacere, ma di parlare", si accerta, per cominciare, che nessuna verità è assoluta e può rendere soddisfacente un'esistenza impossibile in sé. Don Giovanni della conoscenza, egli moltiplica gli pseudonimi e le contraddizioni, scrive i Discorsi edificanti e, al tempo stesso, quel manuale dello spiritualismo cinico che è Il diario del seduttore. Rifiuta ogni consolazione, la morale, i principi tranquillizzanti; non si cura di sopire il dolore di quella spina che sente nel cuore, ma lo ridesta, invece, e nella gioia disperata di uno crocifisso, contento di esser tale, costruisce, frammento per frammento, lucidità, rifiuto, commedia, una categoria del demoniaco. Quel viso tenero e insieme sghignazzante, quei movimenti repentini, seguiti da un grido che parte dal fondo dell'anima, sono lo spirito assurdo stesso alle prese con una realtà che lo supera. E l'avventura spirituale, che conduce Kierkegaard ai suoi cari

scandali, comincia pure nel caos di una esperienza priva della propria scena e restituita alla sua primitiva incoerenza. Su un piano assolutamente diverso, quello del metodo, Husserl e i fenomenologi, a causa dei loro stessi eccessi, rendono il mondo alla sua diversità e negano il potere trascendente della ragione. L'universo spirituale si arricchisce con essi in maniera incalcolabile. Il petalo di rosa, le pietre miliari, la mano dell'uomo hanno altrettanta importanza che l'amore, il desiderio e la legge di gravitazione. Pensare non è più unificare, render familiare l'apparenza sotto l'aspetto di un grande principio; pensare è imparare nuovamente a vedere, a essere attenti, è dirigere la propria coscienza, fare di ogni idea e di ogni immagine, alla maniera di Proust, un luogo privilegiato. Ciò che giustifica il pensiero, è la sua estrema coscienza.

Alla origine più positivo che in Kierkegaard o in Chestov, il processo husserliano nega però il metodo classico della ragione, delude la speranza, apre all'intuizione e al cuore tutta una proliferazione di fenomeni, la cui ricchezza ha alcunché di inumano. Queste strade conducono a tutte le scienze o a nessuna. E' come dire che, qui, il mezzo ha maggior importanza del fine. Si tratta soltanto "di un'attitudine a conoscere" e non di una consolazione. Sia detto ancora una volta: almeno all'origine. Come non sentire la profonda parentela di questi spiriti? Come non scorgere che si raggruppano intorno a un luogo privilegiato e amaro, dove la speranza non ha più posto? Voglio che mi sia spiegato tutto o nulla. E la ragione è impotente di fronte a questo grido del cuore. Lo spirito, risvegliato da questa esigenza, cerca e non trova che contraddizioni e sragionamenti. Ciò che io non comprendo è senza ragione. Il mondo è popolato da questi irrazionali, ed esso stesso, di cui non capisco il significato unico, non è che un immenso irrazionale. Se si potesse dire una volta: "Ciò è chiaro", tutto sarebbe salvo. Ma gli uomini proclamano a gara che nulla è chiaro, che tutto è caos, che l'uomo conserva soltanto la propria perspicacia e la precisa conoscenza delle muraglie che lo attorniano. Tutte queste esperienze concordano e si confondono.

Lo spirito, giunto al termine, deve dare un giudizio e scegliere la conclusione. Là si trovano il suicidio e la risposta. Ma io voglio invertire l'ordine della ricerca e partire dall'avventura dell'intelligenza per ritornare ai gesti quotidiani. Le esperienze qui citate sono nate nel

deserto che non bisogna assolutamente abbandonare. Se non altro, bisogna sapere fin dove esse siano giunte. A questo punto del proprio sforzo, l'uomo si trova davanti all'irrazionale e sente in sé un desiderio di felicità e di ragione. L'assurdo nasce dal confronto fra il richiamo umano e il silenzio irragionevole del mondo. E' questo che non bisogna dimenticare; è a questo che bisogna aggrapparsi, poiché possono nascerne le conseguenze di tutta una vita. L'irrazionale, la nostalgia umana e l'assurdo, che sorge dalla loro intima conversazione: ecco i tre personaggi del dramma, che deve necessariamente finire con tutta la logica di cui un'esistenza è capace.

NOTE

(4) Non, però, nel senso proprio. Non si tratta di una definizione, bensì di una enumerazione delle sensazioni che possono procedere dall'assurdo. Una volta terminata tale numerazione, tuttavia, non si è esaurito il campo dell'assurdo.

Il suicidio filosofico

Il senso dell'assurdo non equivale alla nozione dell'assurdo: la fonda e basta; e non è contenuto in quella, se non il breve istante in cui esso pronuncia il proprio giudizio sull'universo. Gli resta poi di procedere oltre. E' vivo, cioè deve morire o ripercuotersi oltre, come risulta dagli argomenti che abbiamo raccolti. Ma anche qui ciò che mi interessa non sono le opere e gli spiriti, la cui critica richiederebbe di essere fatta in altra forma e in altro luogo, ma la scoperta di ciò che vi è di comune nelle loro conclusioni. Mai spiriti sono stati tanto diversi; ma tuttavia i paesaggi spirituali in cui si muovono, noi li riconosciamo identici. Allo stesso modo, attraverso scienze tanto dissimili, il grido con cui termina il loro itinerario ha un identico suono. Si sente chiaramente che vi è un clima comune fra gli spiriti che abbiamo testé ricordati; e il dire che è micidiale, significa giuocare appena sulle parole. Il vivere sotto un tal cielo soffocante, richiede che se ne esca o che vi si rimanga. Si tratta di sapere come se ne esca nel primo caso e perché si resti nel secondo. Io così definisco il problema del suicidio e l'interesse che si può avere per le conclusioni della filosofia esistenzialista. Voglio prima scostarmi un attimo dalla dritta via. Fin qui è dall'esterno che abbiamo potuto circoscrivere l'assurdo.

Tuttavia ci si può chiedere ciò che di chiaro contiene codesta nozione e tentar di ritrovare, per mezzo dell'analisi diretta, il suo significato da un lato, e le conseguenze che trascina con sé dall'altro. Se accuso un innocente di un mostruoso delitto, se sostengo con un uomo virtuoso che egli ha desiderato la propria sorella, costui mi risponderà che è assurdo. Tale indignazione ha il suo lato comico; ma ha pure la sua profonda ragione. L'uomo virtuoso dimostra con la sua replica l'antinomia definitiva fra l'atto che gli attribuisco e i principi di tutta la sua vita. "E' assurdo" vuol dire: "è impossibile," ma anche "è contraddittorio." Se vedessi un uomo attaccare all'arma bianca un gruppo di mitragliatrici, giudicherei il suo atto assurdo, ma questo non è tale che in conseguenza della sproporzione esistente fra le sue intenzioni e la realtà che lo attende, della contraddizione, che io posso cogliere, fra le sue vere forze e lo scopo che egli si propone. Parimente, stimeremo assurdo un verdetto, confrontandolo con quello che i fatti in

apparenza richiedevano. E così pure una dimostrazione per assurdo si effettua comparando le conseguenze del ragionamento con la realtà logica che si vuol stabilire. In tutti questi casi, dal più semplice al più complesso, l'assurdità sarà tanto più grande quanto più crescerà la divergenza fra i termini del mio paragone. Assurdi vi sono matrimoni, sfide, rancori, silenzi, guerre e persino paci. Per ciascuna di queste cose, l'assurdità nasce da un confronto. E' dunque con fondamento che dico che il senso dell'assurdo non nasce dal semplice esame di un fatto o di un'impressione, ma scaturisce dal paragone fra uno stato di fatto e una certa realtà, fra un'azione e il mondo che la supera. L'assurdo è essenzialmente un divorzio, che non consiste nell'uno o nell'altro degli elementi comparati, ma nasce dal loro confronto.

Nella fattispecie e sul piano dell'intelligenza, posso dunque dire che l'Assurdo non è nell'uomo (se una simile metafora potesse avere un senso), e neppure nel mondo, ma nella loro comune presenza. Per il momento, è il solo legame che li unisca. Se voglio fermarmi all'evidenza, so ciò che vuole l'uomo e ciò che gli offre il mondo; e ora posso dire che so anche ciò che li unisce. Non ho bisogno di approfondire oltre, perché una sola certezza basta a colui che cerca. Si tratta soltanto di trarne tutte le conseguenze. La più immediata di queste è, al tempo stesso, una regola di metodo. La singolare trinità che si mette, in tal modo, in luce, non è certo l'improvvisa scoperta dell'America, ma ha di comune con i dati dell'esperienza il fatto di essere insieme infinitamente semplice e infinitamente complessa. Il primo suo carattere, a tal riguardo, è quello di non potersi dividere.

Distruggere uno dei termini, è distruggerla interamente. Non può esistere assurdo al di fuori dello spirito umano. Così l'assurdo finisce, come tutte le cose, con la morte. Ma non può neppure esistere assurdo al di fuori di questo mondo. Ed è alla luce di questo criterio elementare che giudico che la nozione di assurdo sia essenziale e possa figurare come la prima delle mie verità. Qui appare la regola di metodo sopra richiamata. Se reputo che una cosa sia vera, devo preservarla; se mi occupo di apportare a un problema la soluzione, bisogna almeno che non faccia sparire, in virtù di questa soluzione stessa, un termine del problema. L'unico dato per me è l'assurdo. Il problema è sapere come uscirne, e se da codesto assurdo debba dedursi il suicidio. La prima e, in fondo, l'unica condizione delle mie ricerche, è preservare proprio ciò

che mi schiaccia, rispettare di conseguenza quello che in esso giudico essenziale. Ho così definito l'assurdo un confronto e una lotta senza sosta.

Ora, spingendo fino all'estremo questa logica assurda, devo riconoscere che tale lotta suppone la totale assenza di speranza (che non ha nulla a che vedere con la disperazione), il rifiuto continuo (che non deve essere confuso con la rinuncia) e l'insoddisfazione cosciente (che non dev'essere assimilata all'inquietudine giovanile). Tutto ciò che distrugge, sopprime o assottiglia queste esigenze (e in primo luogo il consenso che distrugge il divorzio) rovina l'assurdo e svaluta l'atteggiamento che può essere allora proposto. L'assurdo ha senso solo nella misura in cui gli venga negato il consenso. Esiste un fatto evidente che sembra assolutamente di ordine morale, ed è che un uomo è sempre preda delle proprie verità. Quando le abbia riconosciute, egli non è capace di staccarsene. Bisogna pur pagare qualche cosa. Un uomo divenuto cosciente dell'assurdo, è legato a questo per sempre. Un uomo senza speranza, e cosciente di esserlo, non appartiene più all'avvenire. Questo è nell'ordine delle cose. Ma è pure naturale che egli si sforzi di sfuggire all'universo di cui è il creatore. Tutto ciò che precede, per l'appunto, non ha senso che in rapporto a questo paradosso. Nulla può essere più istruttivo in proposito, che esaminare il modo con cui gli uomini i quali, partendo da una critica del razionalismo, riconobbero il clima assurdo - hanno spinto le loro conseguenze. Ora, per attenermi alle filosofie esistenzialiste, vedo che tutti, senza eccezione, mi propongono l'evasione.

Con un singolare ragionamento, costoro, partiti dall'assurdo sulle rovine della ragione, in un universo chiuso e limitato all'umano, divinizzano ciò che li schiaccia e trovano una ragione di sperare in ciò che li spoglia. Merita che ci si intrattenga su questa speranza forzata, che ha in tutti una essenza religiosa. Analizzerò qui, e soltanto a mo' di esempio, alcuni temi particolari a Chestov e a Kierkegaard. Ma Jaspers ci fornisce, spinto fino alla caricatura, un esempio tipico di questo atteggiamento, dal quale il resto risulterà più chiaro. Lo si è lasciato impotente a realizzare il trascendente, incapace di scandagliare la profondità dell'esperienza e cosciente di questo universo sconvolto dalla sconfitta. Progredirà o, per lo meno, tirerà le conclusioni da quest'ultima? Egli non apporta, invece, nulla di nuovo. Non ha trovato

nell'esperienza se non la confessione della propria impotenza e nessun pretesto per trarne qualche principio soddisfacente. Tuttavia, senza alcuna giustificazione (egli stesso lo dice) afferma, di un sol getto, il trascendente, l'essere dell'esperienza e, contemporaneamente, il senso super-umano della vita, scrivendo: "La sconfitta non mostra forse, al di là di ogni spiegazione e di ogni possibile interpretazione, non il nulla, ma l'essere della trascendenza?"

Questo essere che, improvvisamente e per un atto cieco della fiducia umana, spiega tutto, egli lo definisce come "l'unità inconcepibile del generale e del particolare". Così l'assurdo diventa dio (nel senso più lato della parola) e l'impotenza a comprendere, l'essere che tutto illumina. Nulla conduce logicamente a questo ragionamento, che posso chiamare un salto. E paradossalmente si capisce l'insistenza, l'infinita pazienza di Jaspers nel rendere irrealizzabile l'esperienza del trascendente, poiché quanto più fuggente è questa approssimazione, tanto più vana si verifica tale definizione e tanto più reale è per lui il trascendente, in quanto la passione che egli pone nell'affermarlo è, per l'appunto, proporzionale alla divergenza che esiste fra il suo potere di spiegazione e l'irrazionalità del mondo e dell'esperienza. Risulta così che Jaspers mette tanto più accanimento nel distruggere i pregiudizi della ragione, quanto più radicale sarà il modo con cui ne spiegherà il mondo. Questo apostolo del pensiero umiliato troverà, al termine stesso dell'umiliazione, quanto occorra per rigenerare l'essere in tutta la sua profondità. Il pensiero mistico ci ha familiarizzati con questi processi. Essi sono legittimi allo stesso modo di qualsiasi altro atteggiamento dello spirito. Ma per ora mi comporto come se prendessi sul serio un certo problema. Senza dare una prematura sentenza sul valore generale di tale atteggiamento e del suo potere di insegnamento, voglio qui soltanto considerare se esso risponda alle condizioni che mi sono poste e se sia degno del conflitto che m'interessa. Ritorno così a Chestov. Un commentatore riferisce una sua frase che merita attenzione: "La sola vera via d'uscita" egli dice "è proprio là dove, secondo il giudizio umano, non ve n'è alcuna. Altrimenti, perché avremmo bisogno di Dio? Non ci si rivolge a Dio per ottenere l'impossibile. Quanto al possibile, gli uomini soli vi bastano." Se vi è una filosofia chestoviana, posso dire che essa è interamente compendiata in queste parole. Infatti quando, alla fine delle proprie analisi appassionate, Chestov scopre l'assurdità

fondamentale di ogni esistenza, non dice: "Ecco l'assurdo", ma "Ecco Dio; è al suo giudizio che conviene rimettersi, anche se non corrisponde ad alcuna delle nostre categorie razionali." Perché la confusione non sia possibile, il filosofo russo insinua persino che questo Dio sia, forse, astioso ed odiabile, incomprensibile e contraddittorio; ma quanto più orrido è il suo aspetto, tanto maggiormente afferma la propria potenza. La sua grandezza è l'illogicità; la sua prova è l'inumanità. Bisogna d'un balzo entrare in lui e, con questo assalto, liberarsi dalle illusioni razionali. Così, per Chestov, l'accettazione dell'assurdo è contemporanea all'assurdo stesso. Provarlo, significa accettarlo; e tutto lo sforzo logico del suo pensiero consiste nel metterlo alla luce per far scaturire, nello stesso tempo, l'immensa speranza che trascina seco. Ancora una volta, questo atteggiamento è legittimo. Ma mi ostino qui a considerare un solo problema e tutte le sue conseguenze, e non devo esaminare il turbamento di un pensiero o di un atto di fede. Ho tutta la vita per farlo. So che il razionalista trova l'atteggiamento di Chestov irritante; ma io sento altresì che egli ha ragione contro il razionalista e voglio soltanto sapere se resta fedele ai comandamenti dell'assurdo. Ora, se si ammette che l'assurdo è il contrario della speranza, si vede che il pensiero esistenzialista, per Chestov, presuppone l'assurdo, ma non lo dimostra che per dissiparlo. Questa sottigliezza di pensiero è un tiro patetico da giocoliere. D'altra parte, quando Chestov oppone il proprio assurdo alla morale corrente e alla ragione, lo chiama verità e redenzione. Alla base e nella definizione dell'assurdo c'è, dunque, un'approvazione che Chestov gli dà. Se si riconosce che tutto il potere di questa nozione sta nel modo in cui si oppone alle nostre elementari speranze, se si sente che l'assurdo pretende, per persistere, che non gli si rifiuti in alcun modo il consenso, si vede bene, allora, che esso ha perso il suo vero volto, il suo carattere umano e relativo, per entrare in un'eternità al tempo stesso incomprensibile e soddisfacente. Se l'assurdo esiste, è nell'universo dell'uomo.

Dal momento in cui la sua nozione si trasforma in trampolino per l'eternità, non è più legata alla lucidità umana, e l'assurdo non è più quell'evidenza che l'uomo prova senza acconsentirvi. La lotta è evitata. L'uomo integra l'assurdo, e, in tale comunione, ne fa sparire il carattere essenziale, che è opposizione, strazio e divorzio. Questo salto è un modo di sottrarsi. Chestov, che cita tanto volentieri la frase di Amleto:

"The time is out of joint", la scrive con una specie di feroce speranza, che è permesso attribuirgli in modo tutto particolare, poiché non è in tal senso che Amleto la pronuncia o che Shakespeare l'ha scritta.

L'ebbrezza dell'irrazionale e la vocazione dell'estasi sviano dall'assurdo uno spirito perspicace. Per Chestov la ragione è vana; ma, al di là di questa, vi è qualche cosa. Per uno spirito assurdo, la ragione è vana; ma non vi è nulla al di là di essa. Questo salto può, se non altro, illuminarci un po' di più sulla vera natura dell'assurdo. Il quale noi sappiamo aver valore soltanto in uno stato di equilibrio e consistere soprattutto nel paragone e non nei termini di questo. Ma Chestov, per l'appunto, sposta tutto il peso su uno dei termini e distrugge l'equilibrio. Il nostro desiderio di comprendere, la nostra nostalgia di assoluto non sono spiegabili proprio che nella misura in cui noi possiamo comprendere e spiegare molte cose. E' vano negare assolutamente la ragione. Essa ha un ordine proprio, nel quale risulta efficace, e che è appunto quello dell'esperienza umana. Partendo di là noi volevamo rendere tutto chiaro. Se non lo possiamo, se l'assurdo sorge in simile circostanza, è proprio al punto d'incontro di questa ragione efficace ma limitata, e dell'irrazionale sempre rinascente. Ora, quando Chestov si irrita contro una proposizione hegeliana quale quella: "I movimenti del sistema solare si effettuano in conformità a leggi immutabili, e tali leggi sono la sua ragione"; quando pone tutta la propria passione nello sgretolare il razionalismo spinoziano, egli conclude appunto con la vanità della ragione.

Da qui, per un ritorno naturale e illegittimo, si giunge alla preminenza dell'irrazionale. (5) Ma il passaggio non è evidente, poiché a questo punto possono intervenire le nozioni di limite e di piano. Le leggi della natura possono aver valore fino a un certo limite, oltre il quale si rivolgono contro se stesse per far nascere l'assurdo; o ancora, possono essere giustificate sul piano della descrizione, senza essere, per questo, vere su quello della spiegazione. Tutto è qui sacrificato all'irrazionale, ed essendo soppressa l'esigenza di chiarezza, scompare l'assurdo con uno dei termini di paragone. L'uomo assurdo, invece, non procede a questo pareggiamento, ma riconosce la lotta; non disprezza in via assoluta la ragione, e ammette l'irrazionale. Abbraccia, così, con lo sguardo, tutti i dati dell'esperienza ed è poco disposto a saltare, prima di sapere. Sa solamente che, nella coscienza attenta, non vi è più posto per

la speranza. Ciò che è evidente in Leone Chestov, lo sarà forse ancor più in Kierkegaard.

Certamente è difficile circoscrivere, in un autore così sfuggente, chiare proposizioni. Ma, nonostante gli scritti apparentemente opposti, oltre gli pseudonimi, i giuochi e i sorrisi, si sente in tutta l'opera apparire quasi il presentimento (al tempo stesso che l'apprensione) di una verità che finisce per prorompere negli ultimi lavori: anche Kierkegaard fa il salto. Il cristianesimo, del quale la sua infanzia tanto si spaventava, ritorna finalmente con il suo aspetto più severo. Anche per lui l'antinomia e il paradosso diventano criteri del religioso. Così, persino ciò che faceva disperare del senso e della profondità di questa vita, gli offre ora verità e chiarezza. Il cristianesimo è lo scandalo, e ciò che Kierkegaard chiede semplicemente è il terzo sacrificio preteso da Ignazio di Loyola, quello di cui Dio più si rallegra: "il sacrificio dell'intelletto". (6) L'effetto del "salto" è bizzarro, ma non deve più sorprenderci. Esso fa dell'assurdo il criterio dell'altro mondo, mentre è soltanto un residuo dell'esperienza di questo. "Nella propria sconfitta" dice Kierkegaard "il credente trova il proprio trionfo". Non devo chiedermi a quale commovente predicazione si riallacci questo atteggiamento; ma devo soltanto domandarmi se lo spettacolo dell'assurdo e il suo particolare carattere lo legittimino. Su questo punto, so che non è. Considerando nuovamente il contenuto dell'assurdo, si comprende meglio il metodo a cui si è ispirato Kierkegaard. Egli non mantiene l'equilibrio fra l'irrazionale del mondo e la ribelle nostalgia dell'assurdo, né rispetta il rapporto che, a dirla schietta, costituisce il senso dell'assurdo. Certo di non poter sfuggire all'irrazionale, egli vuole almeno salvarsi da quella disperata nostalgia che gli sembra sterile e senza valore. Ma se anche può aver ragione su questo punto del suo giudizio, non potrebbe averne altrettanta nella sua negazione, poiché, quando sostituisce il suo grido di rivolta con una adesione forsennata, viene per ciò stesso portato ad ignorare l'assurdo, che finora lo illuminava, e a divinizzare la sola certezza che ormai gli rimanga: l'irrazionale. L'importante, diceva l'abate Galiani a madama d'Epinau, non è guarire, ma vivere con i propri mali. Kierkegaard vuol guarire. Guarire è il suo desiderio pazzo, quello che ricorre in tutto il suo diario. Tutto lo sforzo della sua intelligenza è sfuggire l'antinomia della condizione umana, sforzo tanto più disperato, in quanto egli, a

lucidi intervalli, ne scorge la vanità, quando ne parla, come se né il timor di Dio né la pietà fossero capaci di dargli la pace. E' così che, per mezzo di una torturata scappatoia, dà all'irrazionale il volto e al suo Dio gli attributi dell'assurdo: ingiusto, illogico, incomprensibile. Solo l'intelligenza in lui si sforza di soffocare la profonda rivendicazione del cuore umano. Poiché nulla vien provato, tutto può esserlo. E' lo stesso Kierkegaard che ci svela il cammino seguito. Non voglio qui suggerire nulla; ma come non leggere nelle sue opere i segni di una mutilazione quasi volontaria dell'anima di fronte alla mutilazione acconsentita dell'assurdo? E' il ritornello del suo Diario. "Ciò che mi è mancato, è stata la bestia, che pure fa parte del destino umano... Ma datemi, dunque, un corpo."

E più avanti: "Oh! Che cosa non avrei dato, specialmente nella mia prima giovinezza, per essere un uomo, almeno per sei mesi... ciò che, in fondo, mi manca è un corpo e le condizioni fisiche dell'esistenza." Altrove, la stessa persona tuttavia fa proprio il grande grido di speranza che ha attraversato tanti secoli e animato tanti cuori, salvo quello dell'uomo assurdo. "Ma, per il cristiano, la morte non è per niente la fine di tutto, e implica una speranza infinitamente maggiore di quella che per noi non comporti la vita, anche se traboccante di salute e di forza." La riconciliazione, per mezzo dello scandalo, è pur sempre riconciliazione. Questa permette forse - lo si vede - di ricavare la speranza dal suo contrario, che è la morte; ma anche se la simpatia fa inclinare verso questo atteggiamento, bisogna pur ammettere che il fatto di oltrepassar la misura non giustifica nulla.

Questo - si dice - passa la misura umana, bisogna dunque che sia sovrumano. Ma questo "dunque" è eccessivo. Qui non vi è affatto certezza logica e neppure probabilità sperimentale. Tutto quanto posso dire è che, in realtà, ciò passa i miei limiti. Se anche non ne traggo una negazione, almeno non voglio fondare nulla sull'incomprensibile. Voglio sapere se posso vivere con ciò che so e con ciò soltanto. Mi si dice ancora che l'intelligenza deve sacrificare il proprio orgoglio e che la ragione deve inchinarsi. Ma se pure riconosco i limiti della ragione, non la nego fino a tal punto, poiché ammetto i suoi poteri relativi.

Voglio solamente restare in quella via di mezzo, in cui l'intelligenza può mantenersi chiara. Se è quello il suo orgoglio, non vedo una sufficiente ragione per rinunciarvi. Niente di più profondo, per esempio,

della concezione di Kierkegaard, secondo cui la disperazione non è un fatto, ma uno stato: lo stato stesso del peccato, poiché il peccato è ciò che allontana da Dio. L'assurdo, che è lo stato metafisico dell'uomo cosciente, non conduce a Dio. (7) Forse questa nozione si farà più chiara se arrischierò la seguente enormità: l'assurdo è il peccato senza Dio.

Si tratta di vivere entro lo stato di assurdo. So su che cosa sono fondati questo spirito e questo mondo, puntellati uno contro l'altro, senza riuscire ad abbracciarsi. Domando una regola di vita per questo stato, e ciò che mi viene proposto ne trascura il fondamento, nega un termine dell'opposizione dolorosa, mi ordina una rinuncia. Domando ciò che porta con sé la condizione che riconosco come mia, so che questa implica l'oscurità e l'ignoranza, e mi viene assicurato che tale ignoranza spiega tutto e che codesta notte è la mia luce. Ma non si risponde qui al mio pensiero, e quel lirismo esaltante non può nascondermi il paradosso. Bisogna dunque volgersi altrove. Kierkegaard può gridare, avvertire: "Se l'uomo non avesse una coscienza eterna, se, in fondo ad ogni cosa, non ci fosse altro che una potenza selvaggia in ebollizione, che producesse tutto, il grande e il futile, nel turbine di oscure passioni, se il vuoto senza fondo, che nulla può colmare, si nascondesse sotto le cose, che sarebbe dunque la vita, se non disperazione?" Questo grido non può fermare l'uomo assurdo. Cercare ciò che è vero, non significa cercare ciò che è desiderabile. Se per sfuggire all'angosciata domanda: "Che cosa sarebbe dunque la vita?" si deve, come l'asino, nutrirsi delle rose dell'illusione, piuttosto che rassegnarsi alla menzogna, lo spirito assurdo preferisce adottare, senza tremare, la risposta di Kierkegaard: "la disperazione". Tutto considerato, un'anima energica saprà sempre adattarsi. Mi prendo la libertà di chiamare qui suicidio filosofico l'atteggiamento esistenzialista. Ma ciò non implica un giudizio. E' un modo comodo di indicare lo svolgimento attraverso cui un pensiero nega se stesso e tende a superarsi in ciò che costituisce la sua negazione.

Per gli esistenzialisti, la negazione è il loro Dio. Esattamente, questo dio non si sostiene che in virtù della negazione della ragione umana. (8) Ma, come i suicidi, gli dei cambiano con gli uomini. Vi sono molti modi di saltare, quando l'essenziale è saltare. Queste negazioni redentrici, queste contraddizioni finali, che negano l'ostacolo che non è

stato ancora saltato, possono nascere (è il paradosso a cui mira questo ragionamento) tanto da una certa ispirazione religiosa quanto dall'ordine razionale. Esse pretendono sempre l'eterno. E' a questo riguardo soltanto che esse compiono il salto. Bisogna ancora dirlo: il ragionamento, che segue questo saggio, lascia interamente da parte l'atteggiamento spirituale più diffuso nel nostro secolo illuminato: quello che si appoggia al principio per cui tutto è ragione e che mira a dare una spiegazione del mondo. E' naturale darne una chiara visione, quando si ammette che esso debba essere chiaro. Tutto ciò è anche legittimo, ma non interessa il ragionamento che noi qui inseguiamo, e che consiste appunto nello spiegare il processo dello spirito, quando, partendo da una filosofia del non-significato del mondo, finisce per trovargli un senso e una profondità. Il più patetico di questi processi è di essenza religiosa e si illustra nel tema dell'irrazionale. Ma il più paradossale e significativo è proprio quello che attribuisce le ragioni ragionanti a un mondo che, all'inizio, veniva immaginato senza principio direttivo. Ad ogni modo non si potrebbe giungere alle conseguenze che ci interessano, senza aver dato una idea di questo nuovo acquisto dello spirito di nostalgia. Esaminerò soltanto il tema dell'"Intenzione", messo di moda da Husserl e dai fenomenologi, tema a cui è stata già fatta allusione.

Primitivamente, il metodo husserliano nega il processo classico della ragione. Ripetiamo: pensare non è unificare, rendere familiare l'apparenza sotto l'aspetto di un grande principio; pensare è imparare di bel nuovo a vedere, dirigere la propria coscienza, fare di ogni immagine un luogo privilegiato. Detta in altro modo, la fenomenologia si rifiuta di spiegare il mondo, e vuol essere soltanto una descrizione del vissuto. Nella sua affermazione iniziale che non vi è una verità, ma soltanto alcune verità, essa si ricongiunge al pensiero assurdo. Dal vento della sera alla mano che si posa sulla mia spalla, ogni cosa ha la propria verità. E' la coscienza che la rende comprensibile, con l'attenzione che le presta. La coscienza non forma l'oggetto della sua conoscenza: essa fissa soltanto; è l'atto di attenzione e, per riprendere una immagine bergsoniana, somiglia alla macchina di proiezione che si fissa di colpo su una figura. La differenza sta nel fatto che non esiste scenario, ma una illustrazione successiva e incoerente. In questa lanterna magica, tutte le immagini sono privilegiate.

La coscienza "sospende" nell'esperienza gli oggetti della propria attenzione; per un suo miracolo, essa li isola, e quelli sono, da quel momento, fuori di ogni giudizio. E' questa "intenzione" che caratterizza la coscienza. Ma la parola non implica alcuna idea di finalità: è presa nel suo senso di "direzione" e ha soltanto un valore topografico. A prima vista, sembra così che nulla contraddica lo spirito assurdo. L'apparente modestia del pensiero, che si limita a descrivere ciò che si rifiuta di spiegare; la disciplina volontaria, da cui paradossalmente procede l'arricchimento profondo dell'esperienza e la rinascita del mondo nella sua prolissità, sono tutti processi assurdi, almeno a prima vista. Infatti, i metodi di pensiero, in questo caso come altrove, rivestono sempre due aspetti, uno psicologico, l'altro metafisico. (9)

Con ciò essi nascondono due verità. Se il tema dell'intenzionalità pretende spiegare soltanto un atteggiamento psicologico, per cui il reale verrebbe esaurito invece che essere spiegato, nulla in verità lo separa dallo spirito assurdo, in quanto mira a fare una statistica di ciò che non può trascendere. Esso afferma solamente che, in mancanza di ogni principio di unità, il pensiero può ancora trovar la gioia nel descrivere e nel comprendere ogni aspetto dell'esperienza. La verità della quale si tratta allora, in rapporto ad ognuno di questi aspetti, è di ordine psicologico e dà prova soltanto dell'"interesse" che può presentare la realtà. E' un modo di destare un mondo sonnolento e di renderlo vivo per lo spirito. Ma se si vuol allargare questa nozione di verità, darle un fondamento razionale, se si pretende così di scoprire la "essenza" di ogni oggetto della conoscenza, si restituisce all'esperienza la sua profondità. Per uno spirito assurdo, questo è incomprensibile. Ora, è proprio l'oscillare dalla modestia alla sicurezza che è evidente nell'atteggiamento intenzionale, e il balenare del pensiero fenomenologico spiegherà meglio di qualsiasi altra cosa il ragionamento assurdo. Husserl parla, infatti, anche di "essenze extratemporali", che l'intenzione pone, in tal modo, in luce, sí che pare di sentire Platone. Le cose non vengono spiegate da una sola, ma da tutte insieme; nel che non scorgo alcuna differenza. Certo che non si vuole ancora che queste idee, o queste essenze, che la coscienza "effettua" al termine di ogni descrizione, siano modelli perfetti; ma si sostiene che siano direttamente presenti in tutti i dati della percezione. Non vi è più una sola idea che spiega tutto, ma una infinità di essenze,

che danno un senso a un'infinità di oggetti. Il mondo diviene immobile, ma si rischiera. Il realismo platonico diventa intuitivo, ma è sempre realismo. Kierkegaard si sprofonda nel suo Dio, Parmenide precipitava il pensiero nell'Uno; qui il pensiero sfocia in un politeismo astratto.

Ma c'è di meglio: le allucinazioni e le finzioni fanno pur esse parte delle "essenze extra-temporali". Nel nuovo mondo delle idee la categoria dei centauri collabora con quella, più modesta, dei metropolitani. Per l'uomo assurdo vi era una verità e, al tempo stesso, una amarezza in questa opinione puramente psicologica che tutti gli aspetti del mondo siano privilegiati. Dire che tutto è privilegiato è lo stesso che dire che tutto è equivalente. Ma l'aspetto metafisico di questa verità conduce il filosofo in oggetto così lontano che, per una elementare reazione, egli si sente forse più vicino a Platone. Gli viene infatti insegnato che ogni immagine suppone un'essenza egualmente privilegiata. In quel mondo ideale senza gerarchia, l'armata formale è composta soltanto da generali. Senza dubbio la trascendenza era stata eliminata; ma una svolta brusca del pensiero introduce nuovamente nel mondo una specie di immanenza frammentaria, che restituisce all'universo la sua profondità. Devo temere di aver portato troppo lontano un tema trattato con maggior prudenza dai suoi creatori? Non faccio che riportare le affermazioni di Husserl, di apparenza paradossale, ma delle quali si sente la logica rigorosa, qualora si ammetta ciò che precede: "Ciò che è vero, è vero in senso assoluto, in sé; la verità è una, identica a se stessa, qualunque sia l'essere che la percepisce, uomo, mostro, angelo o dio." La Ragione trionfa e si impone per mezzo di quella voce - non posso negarlo. Ma che cosa può significare la sua affermazione nel mondo assurdo? La percezione di un angelo o di un dio non ha senso per me. Il luogo geometrico, dove la ragione divina ratifica la mia, mi è per sempre incomprensibile. Anche in questo caso scorgo un salto che, pur essendo fatto nell'astratto, a mio avviso, indica la dimenticanza proprio di ciò che, per l'appunto, non voglio omettere. Quando, più avanti, Husserl esclama: "Se tutte le masse sottoposte alla attrazione sparissero, la legge dell'attrazione non verrebbe per questo distrutta, ma resterebbe semplicemente senza possibile applicazione", so di trovarmi di fronte a una metafisica di consolazione. E se voglio scoprire la svolta in cui il pensiero abbandona la via della evidenza, non ho che da rileggere il ragionamento parallelo

che Husserl fa a proposito dello spirito: "Se potessimo contemplare chiaramente le leggi esatte dei processi psichici, queste si mostrerebbero egualmente eterne ed invariabili che le leggi fondamentali delle scienze naturali teoriche. Esse sarebbero, dunque, valide anche se non vi fosse alcun processo psichico." Anche se lo spirito non ci fosse, esisterebbero le sue leggi! Capisco allora che di una verità psicologica Husserl intenda fare una regola razionale: dopo aver negato il potere della ragione umana, egli salta, attraverso questa scappatoia, nella Ragione eterna.

Il tema husserliano dell'"universo concreto" non può allora sorprendermi. Dirmi che tutte le essenze non sono formali, ma che ve ne sono di materiali: che le prime sono l'oggetto della logica e le seconde delle scienze, è soltanto una questione di definizione. L'astratto, mi si assicura, non indica che una parte in se stessa inconsistente di un universale concreto; ma l'oscillamento già rilevato mi permette di chiarire la confusione di questi termini. Infatti, ciò può voler dire che l'oggetto concreto della mia attenzione - il cielo, il riflesso dell'acqua sul lembo di un mantello - conservano da soli il prestigio del reale, che il mio interesse isola nel mondo. E non lo nego. Ma può anche voler dire che quel mantello è per se stesso universale, ha una propria essenza particolare e sufficiente, appartiene al mondo delle forme. Capisco allora che è stato cambiato soltanto l'ordine della processione. Questo mondo non trova più il proprio riflesso in un universo superiore, ma il cielo delle forme prende figura nel popolo delle immagini di questa terra. Tutto ciò non cambia nulla per me. Non è il gusto del concreto, il senso della condizione umana che qui ritrovo, ma un intellettualismo abbastanza sbrigliato per generalizzare il concreto stesso.

Ci si meraviglierebbe invano dell'apparente paradosso che conduce il pensiero alla sua stessa negazione, attraverso le opposte vie della ragione umiliata e della ragione trionfante. Dal dio astratto di Husserl al dio folgorante di Kierkegaard la distanza non è tanto grande. La ragione e l'irrazionale conducono alla stessa predicazione. Il fatto è che, in verità, il cammino ha poca importanza e la volontà di arrivare basta a tutto. Il filosofo astratto e il filosofo religioso partono dallo stesso smarrimento e si sostengono nella stessa angoscia. Ma l'essenziale è dare una spiegazione. Qui la nostalgia è più forte della scienza. E'

significativo che il pensiero dell'epoca sia, insieme, uno dei più penetrati di una filosofia del non-significato del mondo e uno dei più straziati nelle sue conclusioni. Esso non cessa di oscillare fra l'estrema razionalizzazione del reale, che spinge a frammentarlo in ragioni-tipo, e l'estrema irrazionalizzazione, che spinge a divinizzarlo. Ma questo divorzio è soltanto apparente. Si tratta di giungere ad una conciliazione e, in entrambi i casi, basta il salto. Si crede, sempre a torto, che la nozione di ragione abbia un senso unico. In verità, per quanto rigorosa essa sia nella sua ambizione, il concetto è instabile né più né meno degli altri. La ragione ha un volto assolutamente umano, ma sa anche rivolgersi al divino. Dopo Plotino, che per primo seppe conciliarla con il clima eterno, ha imparato ad allontanarsi dal più caro dei suoi principi, che è la contraddizione, per integrarne il più strano, quello, assolutamente magico, di partecipazione. (10) Essa è uno strumento del pensiero e non il pensiero stesso. Il pensiero di un uomo è innanzi tutto la sua nostalgia. Allo stesso modo che la ragione seppe placare la malinconia di Plotino, essa dà all'angoscia moderna i mezzi per placarsi nella scena familiare dell'eterno. Lo spirito assurdo ha minore fortuna. Per lui il mondo non è tanto razionale, né irrazionale fino a tal punto: è irragionevole, ed è solamente questo. La ragione in Husserl finisce per non aver limiti.

L'assurdo, al contrario, fissa i propri limiti, in quanto la ragione è impotente a calmare l'angoscia. Kierkegaard, da un altro lato, afferma che un solo limite basti a negarla. Ma l'uomo assurdo non va tanto lontano; questo limite, per lui, mira soltanto alle ambizioni della ragione. Il tema dell'irrazionale, quale è concepito dagli esistenzialisti, è la ragione che si confonde e si libera negando se stessa. L'assurdo è la ragione lucida, che accetta i propri limiti. E' al termine di questo difficile cammino che l'uomo assurdo riconosce le sue vere ragioni. Nel paragonare la propria profonda esigenza a ciò che allora gli viene proposto, sente improvvisamente che sta per sviare. Nell'universo di Husserl il mondo si chiarisce e la brama di familiarità, che è salda nel cuore dell'uomo, diventa inutile. Nell'apocalisse di Kierkegaard, il desiderio di chiarezza deve rinunciare a se stesso, se vuol essere soddisfatto. Il peccato non è tanto il sapere (a questa stregua tutti sono innocenti) quanto il desiderar di sapere. Per l'appunto, è questo il solo peccato del quale l'uomo assurdo possa sentire che forma, al tempo

stesso, la sua colpevolezza e la sua innocenza. Gli si propone una conclusione, in cui tutte le passate contraddizioni non sono piú che giuochi polemici; ma non è cosí che egli le ha sentite. Bisogna conservare la loro verità, che è quella di non essere soddisfatte. Egli non vuole predicazioni. Il mio ragionamento vuol essere fedele all'evidenza che lo ha destato. Tale evidenza è l'assurdo. E' il divorzio fra lo spirito che desidera e il mondo che delude, è la mia nostalgia di unità; l'universo disperso e la contraddizione che lega l'una all'altro. Kierkegaard sopprime la mia nostalgia e Husserl riunisce questo universo. Non è ciò che io mi aspettavo.

Si trattava di vivere e di pensare con questo strazio; di sapere se bisognava accettare o rifiutare, ma non certo di mascherare l'evidenza, di sopprimere l'assurdo, negando uno dei termini della sua equazione. Bisogna sapere se si può vivere o se la logica prescrive che si debba morire. Io non mi interesso del suicidio filosofico, ma semplicemente del suicidio. Voglio soltanto purgarlo del suo contenuto di commozioni, e conoscere la sua logica e la sua onestà. Ogni altra posizione suppone, per lo spirito assurdo, un giuoco di bussolotti e l'indietreggiamento dello spirito davanti a ciò che lo spirito mette in luce. Husserl dice di obbedire al desiderio di sfuggire "all'abitudine inveterata di vivere e di pensare in certe condizioni di esistenza già ben conosciute e comode"; ma il salto finale ci restituisce, secondo lui, l'eterno e il suo conforto. Il salto non rappresenta un estremo pericolo, come vorrebbe Kierkegaard. Il pericolo, al contrario, è nell'istante sottile che precede il salto. Sapersi mantenere su questa cresta vertiginosa, ecco l'onestà: il resto è sotterfugio. Io so pure che mai l'impotenza ha ispirato cosí commoventi armonie come quelle di Kierkegaard. Ma se l'impotenza ha il proprio posto negli indifferenti paesaggi della storia, non potrebbe trovarlo in un ragionamento, di cui si sa ora l'esigenza.

NOTE

(5) A proposito della nozione di eccezione particolarmente in opposizione ad Aristotele.

(6) Si può pensare che si trascuri qui il problema essenziale, che è quello della fede. Ma io non esamino la filosofia di Kierkegaard, di Chestov o, più avanti, di Husserl (ci vorrebbe altro luogo e un diverso atteggiamento dello spirito); mi servo di un loro tema e considero se le sue conseguenze possano convenire alle regole già fissate. Si tratta soltanto di ostinazione.

(7) Non ho detto "esclude Dio", poiché sarebbe una nuova affermazione.

(8) Precisiamo ancora una volta: non è l'affermazione di Dio che è qui messa in discussione, ma è la logica che vi conduce.

(9) Persino le più rigorose epistemologie suppongono una metafisica, a tal punto che la metafisica di una gran parte dei pensatori contemporanei consiste nel non avere che un'epistemologia.

(10) A In quel tempo bisognava che la ragione si adattasse o morisse. Si è adattata. Con Plotino diviene estetica. La metafora sostituisce il sillogismo. B - D'altronde, non è questo il solo contributo di Plotino alla fenomenologia. Tutto questo atteggiamento è già contenuto nel pensiero, tanto caro al pensatore alessandrino, che non vi sia soltanto un'idea dell'uomo, ma anche un'idea di Socrate.

La libertà assurda

Ora, la cosa principale è fatta: posseggo alcune evidenze dalle quali non posso staccarmi. Ciò che so, che è sicuro, che non posso negare né rigettare: ecco quello che conta. Posso tutto negare della parte di me stesso che vive di incerte nostalgie, all'infuori di questo desiderio di unità, di questa brama di risolvere, di questa esigenza di chiarezza e di coesione. Posso tutto confutare, in questo mondo che mi circonda, mi urta o mi trasporta, salvo questo caos, questo caso imperante e questa divina equivalenza, che nasce dall'anarchia. Non so se il mondo abbia un senso che lo trascenda; ma so che io non conosco questo senso e che, per il momento mi è impossibile conoscerlo. Che valore ha per me un significato al di fuori della mia condizione? Io posso comprendere soltanto in termini umani. Ciò che tocco e che mi resiste, ecco quanto comprendo. E queste due certezze, la mia brama di assoluto e di unità e l'irriducibilità del mondo a un principio razionale e ragionevole, so anche che non posso conciliarle. Quale altra verità posso riconoscere senza mentire, senza far intervenire una speranza che non ho e che non significa nulla entro i limiti della mia condizione? Se fossi albero tra gli alberi o gatto tra gli animali, questa vita avrebbe un senso o piuttosto questo problema non sussisterebbe, perché farei parte del mondo. Io sarei quel mondo, al quale mi oppongo ora con tutta la mia coscienza e con tutta la mia esigenza di familiarità. Questa ragione tanto inconsistente è quella che mi pone contro tutta la creazione. Ma, poiché non posso negarla con un tratto di penna, devo dunque mantenere ciò che credo vero e sostenere ciò che mi appare tanto evidente, anche se contro me stesso. E che cosa forma il fondamento del conflitto, della frattura fra il mondo e il mio spirito, se non la coscienza che io ne ho? Se voglio dunque conservare tale conflitto, devo farlo per mezzo di una coscienza perpetua, sempre rinnovantesi, sempre tesa. Ecco ciò che, per il momento, devo ritenere. A questo punto, l'assurdo, così evidente e insieme così difficile da conquistare, rientra nella vita di un uomo e ritrova la propria patria; e, a questo punto ancora, lo spirito può lasciare lo sterile ed arido cammino dello sforzo lucido, che sbocca ora nella vita quotidiana.

Tale via ritrova il mondo dell'anonimo impersonale, ma l'uomo vi rientra ormai con la sua rivolta e la sua perspicacia, poiché ha disimparato a sperare. L'inferno del presente è finalmente il suo regno. Tutti i problemi riprendono il loro carattere perentorio, l'evidenza astratta si ritira di fronte al lirismo delle forme e dei colori. I conflitti spirituali si incarnano e ritrovano il miserabile e magnifico rifugio del cuore umano. Nessuno è deciso, ma tutti sono trasfigurati. Si deve morire, sfuggire con il salto, ricostruire una casa di idee e di forme su misura? O si deve, invece, accettare la scommessa straziante e meravigliosa dell'assurdo? Facciamo a questo riguardo un ultimo sforzo e tiriamo tutte le conseguenze. Il corpo, la tenerezza, la creazione, l'azione, la nobiltà umana riprenderanno allora il proprio posto in questo mondo insensato. L'uomo vi ritroverà infine il vino dell'assurdo e il pane dell'indifferenza, di cui nutre la sua grandezza. Insistiamo ancora sul metodo: si tratta di ostinarsi. A un certo punto del cammino, l'uomo assurdo è incalzato. La storia non è priva di religioni né di profeti, anche senza dei. Gli si chiede di saltare. Tutto quello che può rispondere è che non comprende bene, perché ciò non è evidente. Egli, appunto, non vuol fare quello che non capisce. Lo si assicura che è peccato di orgoglio (ma egli non afferra la nozione di peccato); che forse, alla fine, c'è l'inferno (ma egli non ha sufficiente immaginazione per raffigurarsi questo strano avvenire); che perderà la vita immortale (ma questo gli sembra futile). Si vorrebbe fargli riconoscere la sua colpevolezza, ma egli si sente innocente. A dire il vero, egli non sente che questo: la propria innocenza irreparabile. E' questa che gli permette tutto. Cosicché, ciò che egli richiede da se stesso è solamente vivere con ciò che sa, adattarsi a ciò che è, e non far intervenire nulla che non sia certo. Gli viene risposto che niente lo è; ma questa, almeno, è una certezza. E' con questa che ha a che fare: egli vuol sapere se è possibile vivere senza ricorso. Posso affrontare ora la nozione di suicidio. Si è già notato quale soluzione sia possibile darle. A questo punto, il problema è invertito. In precedenza, si trattava di sapere se la vita dovesse avere un senso per essere vissuta; appare qui, al contrario, che essa sarà tanto meglio vissuta in quanto non avrà alcun senso.

Vivere un'esperienza, un destino, è accettarlo pienamente. Ora, non si vivrà tale destino, sapendolo assurdo, se non si farà di tutto per mantenere davanti a sé quell'assurdo posto in luce dalla coscienza.

Negare uno dei termini dell'opposizione di cui esso vive, significa sfuggirgli; abolire la rivolta cosciente, equivale eludere il problema.

Il tema rivoluzionario permanente viene così trasportato nell'esperienza individuale. Vivere è dar vita all'assurdo. Dargli vita è innanzi tutto saper guardarlo. Al contrario di Euridice, l'assurdo muore soltanto quando gli si voltano le spalle. Così, una delle sole posizioni filosofiche coerenti è la rivolta, che è un perpetuo confronto dell'uomo e della sua oscurità; che è esigenza di una trasparenza impossibile, e che mette in dubbio il mondo ad ogni istante. Come il pericolo offre all'uomo l'insostituibile occasione di comprenderla, così la rivolta metafisica estende la coscienza per tutto il campo dell'esperienza: essa è la costante presenza dell'uomo a se stesso. Tale rivolta non è aspirazione, poiché è senza speranza; è la certezza di un destino schiacciante, meno la rassegnazione che dovrebbe accompagnarla. E' qui che si vede fino a qual punto l'esperienza assurda si scosti dal suicidio. Si può credere che il suicidio sia la rivolta, ma a torto, poiché esso non rappresenta il logico sbocco di questa, ma è, anzi, esattamente il suo contrario, a causa del consenso che presuppone. Il suicidio, come il salto, è l'accettazione del proprio limite. Tutto è consumato; l'uomo ritorna nell'ambito della sua storia essenziale. Il suo avvenire, il solo e terribile avvenire, egli lo discerne e vi si precipita. A suo modo, il suicidio risolve l'assurdo, perché lo trascina nella stessa morte. Ma io so che per mantenersi, l'assurdo non può risolversi. Esso sfugge al suicidio nella misura in cui è al tempo stesso coscienza e rifiuto della morte; è, alla più alta cima dell'estremo pensiero del condannato a morte, quel correggiuolo da scarpe che, nonostante tutto, egli scorge a qualche metro di distanza, sull'orlo stesso della sua vertiginosa caduta. Il contrario del suicida, è appunto, il condannato a morte. Questa rivolta dà alla vita il suo valore. Diffusa per tutta un'esistenza, quella restituisce a questa la sua grandezza. Per un uomo senza paraocchi, non vi è spettacolo più bello di quello dell'intelligenza alle prese con una realtà che la supera. Lo spettacolo dell'orgoglio umano è ineguagliabile. Non v'è diminuzione di valore che lo colpisca. Questa disciplina, che lo spirito detta a se stesso, questa volontà coniata con ogni materia, questo faccia a faccia hanno qualche cosa di singolare. Impoverire tale realtà, l'inumanità della quale fa la grandezza dell'uomo, significa impoverire contemporaneamente anche questo. Capisco allora perché le dottrine,

che mi spiegano tutto, mi indeboliscano nel medesimo tempo. Esse mi sgravano dal peso della mia vita, ma con tutto ciò bisogna bene che io lo porti da solo. A questa svolta, non posso concepire che una metafisica scettica possa accordarsi con una morale della rinuncia. Coscienza e rivolta: questi rifiuti sono il contrario della rinuncia. Tutto ciò che vi è di irriducibile e di appassionato in un cuore umano li anima, al contrario, della propria vita.

Si tratta di morire irreconciliati e non già di pieno accordo. Il suicidio è una sconoscenza. L'uomo assurdo non può far altro che tutto esaurire ed esaurirsi. L'assurdo è la sua estrema tensione, quella che egli conserva costantemente con uno sforzo solitario, poiché sa che in questa coscienza e in questa rivolta, giorno per giorno, egli attesta la sua sola verità, che è la sfida. Questa è una prima conseguenza. Se mi tengo nella posizione stabilita, che consiste nel trarre tutte le conseguenze (e null'altro che queste), che la scoperta di una nozione porta con sé, mi trovo di fronte a un secondo paradosso. Per restar fedele a questo metodo, non devo aver nulla a che fare con il problema della libertà metafisica. Non m'interessa sapere se l'uomo è libero; io non posso provare che la mia propria libertà. Su questa io non posso avere nozioni generali, ma alcune chiare idee sintetiche.

Il problema della "libertà in sé" non ha senso, perché è congiunto, in modo diverso, a quello di Dio. Sapere se l'uomo è libero, impone che si sappia se egli può avere un padrone. L'assurdità particolare a questo problema deriva dal fatto che la stessa nozione, che rende possibile il problema della libertà, gli toglie al tempo stesso ogni senso, in quanto di fronte a Dio esiste piuttosto un problema del male che un problema della libertà. Conosciamo l'alternativa: o non siamo liberi, e Dio onnipotente è responsabile del male; o siamo liberi e responsabili, ma Dio non è onnipotente. Tutte le sottigliezze delle scuole non hanno aggiunto né tolto nulla al carattere perentorio di questo paradosso. Tale è la ragione per cui non posso perdermi nell'esaltazione o nella semplice definizione di una nozione, che mi sfugge e perde senso, dal momento in cui oltrepassa la cornice della mia esperienza individuale. Non posso capire che cosa sia una libertà che mi verrebbe data da un essere superiore. Ho perso il senso della gerarchia. Della libertà posso avere soltanto il concetto che ha il prigioniero o l'individuo moderno in

seno allo Stato. La sola libertà che conosco è quella dello spirito e dell'azione.

Ora, se l'assurdo annienta tutte le mie probabilità di libertà eterna, mi restituisce, invece, esaltandola, la mia libertà d'azione. Questa privazione di speranza e di avvenire significa un accrescimento nelle disponibilità dell'uomo.

Prima di incontrare l'assurdo, l'uomo quotidiano vive con degli scopi e con il pensiero dell'avvenire o della giustificazione (rispetto a chi e a che cosa non importa). Egli valuta le proprie possibilità, fa assegnamento sul più tardi, sulla pensione o sul lavoro dei figli, crede anche che nella sua vita qualche cosa possa avere una direzione. In realtà, egli agisce come se fosse libero, anche se tutti i fatti si incaricano di contraddire tale libertà. Ma, dopo la scoperta dell'assurdo, tutto si trova sconvolto. L'idea che "io sono", il mio modo d'agire come se tutto avesse un senso (anche se, all'occorrenza, dicevo che niente lo ha), ogni cosa si trova smentita in modo vertiginoso dalla assurdità di una possibile morte. Pensare al domani, fissarsi uno scopo, avere preferenze, tutto suppone la credenza nella libertà, anche se a volte si è sicuri di non averne la prova. Ma, a questo punto, so bene che la libertà superiore, la libertà di essere, che sola può fondare una verità, non esiste. La morte è là, di fronte, come la sola realtà. Dopo questo tutto è finito. Non sono più libero di perpetuarmi, ma schiavo; e schiavo soprattutto senza speranza di un'eterna rivoluzione, senza possibilità di ricorrere al disprezzo. E chi mai senza rivoluzione e senza disprezzo può restare schiavo? Quale libertà, in senso assoluto, può esistere, senza sicurezza dell'eternità? Ma nello stesso tempo, l'uomo assurdo capisce che fino a questo momento era legato a un postulato di libertà, sulla cui illusione viveva. In un certo senso ciò lo impastoiava. In quanto immaginava uno scopo della vita, si conformava alle esigenze di una meta da raggiungere, e diveniva schiavo della propria libertà. Così, io non potrei più agire in modo diverso da un padre di famiglia (da un ingegnere o da un reggitore di popoli o da un impiegato aggiunto delle Poste) quale mi preparo ad essere. Credo di poter scegliere di essere questa piuttosto che un'altra cosa. Lo credo inconsciamente, è vero, ma io appoggio contemporaneamente il postulato sulle credenze di coloro che mi circondano e sui pregiudizi del mio ambiente umano (gli altri sono così sicuri di essere liberi e questo ottimismo è così contagioso!).

Per quanto lontani ci si possa tener da tutti i pregiudizi, morali o sociali, si subiscono in parte, e, per ciò che riguarda i migliori fra questi (in quanto vi sono pregiudizi buoni e cattivi), si conforma ad essi persino la propria vita. Così l'uomo assurdo capisce che, in realtà, non era libero. Per parlar chiaro, nella misura in cui spero o mi do pensiero di una verità che mi sia propria, di un modo di essere o di creare, nella misura in cui ordino la mia vita e provo, con ciò stesso, di ammettere che essa abbia un senso, mi creo barriere entro le quali rinchiudo la mia vita. Faccio come tanti magistrati dello spirito e del cuore, che mi ispirano solamente disgusto e che non fanno altro - lo vedo bene adesso - che prendere sul serio la libertà dell'uomo. L'assurdo mi illumina su questo punto: non esiste un domani. Ecco ormai la ragione della mia profonda libertà. Prenderò, a questo punto, due paragoni. I mistici, a prima vista, trovano da darsi una libertà. Annientandosi nel loro dio, consentendo alle sue regole, diventano a loro volta segretamente liberi. È nella schiavitù spontaneamente accettata che essi ritrovano una profonda indipendenza.

Ma che cosa significa tale libertà? Si può dire principalmente che si sentono liberi di fronte a sé stessi e, soprattutto, più liberati che liberi. Così pure l'uomo assurdo, volto interamente verso la morte (presa qui come la più evidente assurdità) si sente sciolto da tutto ciò che non sia l'appassionata attenzione, che in lui si cristallizza. Egli assapora una libertà rispetto alle regole comuni. Si vede qui che i temi da cui parte la filosofia esistenzialista conservano tutto il loro valore. Il ritorno alla coscienza, l'evasione dal sonno quotidiano rappresentano i primi passi della libertà assurda. Ma è la predicazione esistenzialista che viene presa di mira e, con questa, quel salto spirituale che, in fondo, sfugge alla coscienza. Allo stesso modo (è il mio secondo paragone) gli schiavi dell'antichità non appartenevano a sé stessi, ma conoscevano quella libertà che consiste nel non sentirsi responsabili. (11) Anche la morte ha mani patrizie, che schiacciano, ma liberano. Nell'inabissarsi in questa certezza senza fondo, nel sentirsi ormai abbastanza estranei alla propria vita per accrescerla e percorrerla senza la miopia degli amanti, c'è già il principio di una liberazione. Questa nuova indipendenza è a termine, come ogni libertà di azione, e non stacca un assegno sull'eternità; ma sostituisce le illusioni della libertà, che si fermavano tutte alla morte. La divina disponibilità del condannato a morte, davanti al quale si aprono

le porte della prigione all'albeggiare di un determinato giorno, l'incredibile disinteresse per tutto, salvo per la pura fiamma della vita - lo si intuisce - la morte e l'assurdo sono, in questo caso, i principi della sola libertà ragionevole: quella che un cuore umano può provare e può vivere. Ecco la seconda conseguenza. L'uomo assurdo intravede così un universo ardente e gelato, trasparente e limitato, dove nulla è possibile, ma tutto è dato; e dopo il quale vi è lo sprofondamento e il nulla. Egli può allora decidere di accettare la vita in un tale universo e di trarne la propria forza, il rifiuto a sperare e la prova ostinata di una vita senza consolazione.

Ma che cosa significa la vita in un universo del genere? Nient'altro, per ora, che indifferenza per l'avvenire e passione di esaurire tutto ciò che ci è dato. La credenza nel senso della vita suppone sempre una scala di valori, una scelta delle preferenze. La credenza nell'assurdo, secondo le nostre definizioni, insegna il contrario. Ma qui vale la pena di soffermarsi. Sapere se si può vivere senza richiamo è ciò che mi interessa, e non voglio uscire da questo campo. Posso accontentarmi di questo aspetto della vita giacché mi è stato dato? Ora, di fronte a questa particolare apprensione, la credenza nell'assurdo torna a sostituire la qualità delle esperienze con la quantità. Se mi persuado che questa vita non ha altro aspetto che quello dell'assurdo, se provo che tutto il suo equilibrio dipende dalla perpetua opposizione fra la mia rivolta cosciente e l'oscurità in cui questa si dibatte, se ammetto che la mia libertà non ha senso che rispetto al suo destino limitato, allora devo dire che ciò che importa non è vivere il meglio, ma il più possibile. Non devo chiedermi se ciò sia volgare o nauseante, elegante o degno di esser rimpianto. Una volta per tutte, i giudizi di valore sono qui scartati in favore dei giudizi di fatto. Io devo soltanto trarre le conclusioni da quanto posso vedere e non arrischiare nulla che sia ipotetico. Se si supponesse che vivere in tal modo non fosse onesto, allora la vera onestà mi ordinerebbe di essere disonesto. Vivere il più possibile: in senso lato questa regola di vita non significa nulla. Bisogna perciò precisarla. A prima vista, pare che non sia stata abbastanza approfondita la nozione di quantità, in quanto questa può render conto di una gran parte dell'esperienza umana. La morale di un uomo, la sua scala dei valori non hanno senso che in rapporto alla quantità e alla varietà d'esperienze che gli è stato dato di accumulare. Ora, le condizioni della

vita moderna impongono alla maggioranza degli uomini la stessa quantità e, per conseguenza, la stessa esperienza profonda. Certamente, bisogna considerare anche l'apporto spontaneo dell'individuo, ciò che è "dato" in lui. Ma io non posso dare un giudizio su questo elemento e, ancora una volta, la mia regola, in questo caso, è di adattarsi all'evidenza immediata. Vedo allora che il carattere proprio di una morale comune risiede meno nell'importanza ideale dei principi che l'animano, che nella norma di una esperienza, che è possibile misurare. Forzando un po' le cose, si può dire che i Greci avevano la morale dei loro ozi come noi abbiamo quella della giornata di otto ore. Ma già molti uomini, e fra i più tragici, ci fanno presentire che una più lunga esperienza cambia il quadro dei valori o ci fanno pensare all'avventuriero del quotidiano che, per la semplice quantità di esperienze, batterebbe tutti i records (uso appositamente questo termine sportivo) e guadagnerebbe, così, la sua morale. (12)

Ma allontaniamoci dal romanticismo e domandiamoci soltanto che cosa possa significare questo atteggiamento per un uomo deciso a mantenere la scommessa e ad osservare scrupolosamente la regola del giuoco. Battere tutti i records significa, in primo luogo ed unicamente, trovarsi di fronte al mondo il più spesso possibile. Come può avvenire ciò senza contraddizioni e senza giuochi di parole? Da un lato, infatti, l'assurdo insegna che tutte le esperienze sono indifferenti, mentre dall'altro spinge verso la più gran quantità di esse. Com'è possibile, allora, non fare come tanti uomini, di cui parlavo sopra, scegliere la forma di vita che ci offre la maggior quantità di materia umana, introdurre, per conseguenza, una scala di valori che, d'altra parte, si pretende respingere? Ma è ancora una volta l'assurdo e la sua vita contraddittoria che ci insegnano. Poiché l'errore è quello di pensare che una tal quantità di esperienze dipenda dalle circostanze della nostra vita, mentre non dipende che da noi. Qui bisogna essere semplicisti. A due uomini che vivano lo stesso numero di anni, il mondo fornisce sempre la stessa somma di esperienze. Siamo noi che dobbiamo essere coscienti. Sentire la propria vita, la propria rivolta e la propria libertà il più intensamente possibile, equivale a vivere il più possibile. Dove regna la lucidità, la scala dei valori diventa inutile. Siamo ancora più semplicisti: diciamo che il solo ostacolo, il solo fallo nel conseguimento della vittoria è costituito dalla morte prematura. L'universo qui

suggerito vive soltanto in opposizione a quella costante eccezione che è la morte. È in tal modo che nessuna profondità, nessuna commozione, nessuna passione e nessun sacrificio potrebbero rendere uguali agli occhi dell'uomo assurdo (anche se lo desiderasse) una vita cosciente di quarant'anni o una lucidità acquistata durante un corso di sessanta. (13) La follia e la morte sono i suoi elementi irrimediabili. L'uomo non sceglie. L'assurdo e l'accrescimento di vita che comporta non dipendono, dunque, dalla volontà dell'uomo, ma dal suo contrario, che è la morte. (14) Pesando bene le parole, si tratta unicamente di fortuna, alla quale bisogna saper conformarsi. Venti anni di vita e di esperienze non saranno mai più sostituiti. Per una strana illogicità in una razza tanto accorta, i Greci pretendevano che gli uomini che morivano giovani fossero amati dagli dei. E ciò è vero esclusivamente se si vuol credere che entrare nel mondo inconsistente degli dei sia perdere per sempre la più pura delle gioie, che è quella di sentire e di sentire su questa terra. Il presente e la successione dei presenti davanti a un'anima perennemente cosciente è l'ideale dell'uomo assurdo. Ma qui la parola ideale suona falso, poiché non si tratta neppure della sua vocazione, ma soltanto della terza conseguenza del suo ragionamento.

Dopo esser partita da una coscienza angosciata dall'inumano, la meditazione sull'assurdo ritorna, al termine del suo itinerario, proprio in seno alle fiamme appassionate della rivolta umana. (15) Così traggo dall'assurdo tre conseguenze, che sono la mia rivolta, la mia libertà e la mia passione. Per mezzo del solo giuoco della coscienza, trasformo in regola di vita ciò che era un invito alla morte e rifiuto il suicidio. Conosco indubbiamente il sordo rimbombo che si diffonde su tutti i giorni, ma non ho che una parola da dire: che è necessario. Quando Nietzsche scrive: "Appare chiaramente che la cosa principale in cielo e sulla terra è obbedire per molto tempo e in una stessa direzione: a lungo andare ne risulta qualche cosa per cui vale la pena di vivere su questa terra, come, per esempio, la virtù, l'arte, la musica, la danza, la ragione, lo spirito, qualche cosa che trasfiguri, qualche cosa di raffinato, di folle o di divino", quando così scrive, egli spiega la regola di una morale di grande stile, ma indica anche il cammino dell'uomo assurdo. Obbedire alla fiamma è ciò che v'è insieme di più facile e di più difficile. È bene tuttavia che l'uomo qualche volta si giudichi. È il solo a poterlo fare. "La preghiera" dice Alain "si ha quando la notte cala sul pensiero." "Ma

bisogna che lo spirito incontri la notte," rispondono i mistici e gli esistenzialisti. Certamente, ma non la notte che nasce sotto gli occhi chiusi e per la sola volontà dell'uomo notte buia e chiusa che lo spirito suscita per perdervisi. Se si deve incontrare una notte, che essa sia piuttosto quella della disperazione, che rimane lucida, notte polare, veglia dello spirito, da cui si leverà, forse, quella chiarezza bianca e intatta, che delinea ogni oggetto alla luce dell'intelligenza. A questo punto, l'equivalenza incontra la comprensione appassionata. Allora non si tratta più di giudicare il salto esistenzialista. Questo riprende il suo posto in mezzo al secolare affresco degli atteggiamenti umani. Per lo spettatore, qualora sia cosciente, questo salto è ancora assurdo. Nella misura in cui crede di risolvere il paradosso, lo rende nella sua interezza. Sotto questo aspetto, è commovente; tutto riprende il proprio posto e il mondo assurdo rinasce nel suo splendore e nella sua diversità. Ma è male fermarsi, difficile contentarsi di un solo modo di vedere, privarsi della contraddizione, che è forse la più sottile di tutte le forze dello spirito. Ciò che è stato detto, definisce soltanto una maniera di pensare. Ma si tratta di vivere.

NOTE

(11) Si tratta qui di un paragone di fatto e non di un'apologia dell'umiltà. L'uomo assurdo è il contrario dell'uomo riconciliato.

(12) La quantità fa, qualche volta, la qualità. Se devo attenermi alle ultime chiarificazioni della teoria scientifica, tutta la materia è costituita da centri di energia. La quantità più o meno grande di questi determina la sua più o meno singolare specificità. Un miliardo di ioni e un ione differiscono non solo per quantità, ma anche per qualità. L'analogia è facile a ritrovare nell'esperienza umana.

(13) La stessa riflessione si può fare su una nozione tanto differente come l'idea del nulla. Essa non aggiunge né toglie niente al reale. Nella esperienza psicologica del nulla, è in considerazione di ciò che succederà fra duemila anni che il nostro nulla acquista veramente senso. Sotto uno dei suoi aspetti, il nulla è composto esattamente dalla somma di vite future che non saranno le nostre.

(14) La volontà, qui, non è l'agente: essa tende a mantenere la coscienza e formare una disciplina di vita, ciò che è apprezzabile.

(15) Ciò che importa è la coerenza. Si parte qui da un assenso al mondo. Ma il pensiero orientale insegna che ci si può consacrare allo stesso sforzo di logica, scegliendo contro il mondo. Anche questo è legittimo e dà a questo saggio la prospettiva e i limiti. Ma quando la negazione del mondo si esercita con lo stesso rigore, si giunge spesso (in certe scuole vediche) a risultati simili, per quanto concerne, per esempio, l'indifferenza delle opere. In un libro di grande importanza, Le Choix, Jean Grenier fonda in questo modo, una vera "filosofia dell'indifferenza".

L'uomo assurdo

*"Se Stavrogin crede, non crede di credere.
Se egli non crede, non crede di non credere"
(I Démoni)*

"Il mio campo" dice Goethe "è il tempo." Ecco qua, veramente, la parola assurda. Che cos'è, infatti, l'uomo assurdo? Colui che, senza negarlo, nulla fa per l'eterno. Non che la nostalgia gli sia estranea; ma egli preferisce il proprio coraggio e il proprio ragionamento. Il primo gli insegna a vivere senza richiami e a contentarsi di ciò che ha; il secondo gli fa conoscere i suoi limiti. Sicuro della sua libertà a termine, della sua rivolta senza avvenire e della sua coscienza peritura, l'uomo assurdo corre la sua avventura per tutto il tempo della vita. Là è il suo campo, là è l'azione che egli sottrae ad ogni giudizio che non sia il proprio. Una vita superiore non può significare per lui un'altra vita. Sarebbe disonesto. Non parlo qui neppure di quella ridicola eternità che si chiama posterità. Madame Roland si rimetteva al giudizio di questa; ma la sua imprudenza ha avuto una buona lezione. La posterità cita volentieri le sue parole, ma dimentica di giudicare, poiché madame Roland le è indifferente. Non può trattarsi di una dissertazione sulla morale. Ho visto persone agire male con molta moralità, e provo ogni giorno che l'onestà non ha bisogno di regole. L'uomo assurdo può ammettere che vi sia soltanto una morale: quella che non si separa da Dio, che si detta. Ma egli vive, per l'appunto, fuori da questo Dio. Per le altre morali (intendo anche l'immoralismo), l'uomo assurdo non vi scorge che giustificazioni, ed egli non ha nulla da giustificare. Parto qui dal principio della sua innocenza. Questa innocenza è terribile. "Tutto è permesso" esclama Ivan Karamazov. Questo pure ha sapore di assurdo, ma a patto che non venga inteso nel senso volgare. Non so se è stato notato: non si tratta di un grido di liberazione e di gioia, ma di un amaro accertamento. La certezza di un Dio, che darebbe il proprio senso alla vita, supera di gran lunga in attrattiva il potere impunito di mal fare. La scelta non sarebbe difficile; ma non vi è scelta e comincia allora l'amarezza. L'assurdo non libera: vincola. E non autorizza ogni atto.

Tutto è permesso non significa che nulla sia proibito. L'assurdo restituisce soltanto alle conseguenze di questi fatti la loro equivalenza. Esso non raccomanda il delitto cosa che sarebbe puerile - ma rende al rimorso la sua inutilità. Parimente, se tutte le esperienze sono indifferenti, quella del dovere è altrettanto legittima che un'altra. Si può essere virtuosi per capriccio.

Tutte le morali sono fondate sull'idea che un atto abbia conseguenze che lo legittimano o lo cancellano a poco a poco. Uno spirito, penetrato di assurdo, giudica soltanto che gli effetti devono essere considerati con serenità. Tale spirito è pronto a pagare, e, per dirla in altre parole: se per esso vi possono essere responsabili, non vi sono colpevoli. Tutt'al più consentirà ad utilizzare le passate esperienze come fondamento per i suoi atti futuri. Il tempo farà vivere il tempo e la vita servirà alla vita. In questo campo limitato e allo stesso tempo pieno di possibilità, tutto ciò che è nello spirito sembra imprevedibile, all'infuori della sua lucidità. Quale regola potrebbe, dunque, derivare da quest'ordine irragionevole? La sola verità che possa sembrargli istruttiva non è affatto formale, ma si anima e si svolge nell'interno degli uomini. Non sono, dunque, regole etiche che lo spirito assurdo può cercare al termine del suo ragionamento, ma illustrazioni o il soffio della vita umana. Le poche immagini che verranno, fanno parte di quelle e perseguono il ragionamento assurdo, dandogli il suo vero atteggiamento e il suo calore. Ho forse bisogno di sviluppare l'idea, per cui un esempio non è necessariamente un esempio da seguire (e lo è ancor meno, se ciò è possibile, nel mondo assurdo) e che quelle illustrazioni non sono, neppure in parte, dei modelli? Oltre al fatto che è necessaria la disposizione, ci si rende ridicoli, salva restando ogni proporzione, ad arguire da Rousseau che si debba camminare a quattro zampe, e da Nietzsche che sia convenevole trattare brutalmente la propria madre. "Bisogna essere assurdi" scrive un autore moderno, "ma non bisogna lasciarsi facilmente ingannare". Gli atteggiamenti di cui tratteremo, non possono assumere tutto il loro senso che in considerazione dei loro contrari. Un impiegato delle Poste è pari a un conquistatore, qualora l'uno e l'altro abbiano una coscienza comune. Tutte le esperienze sono, a tal riguardo, indifferenti, e ve ne sono certe che servono, altre che nuocciono all'uomo. Lo servono, quando questi è cosciente; altrimenti non ha importanza: le sconfitte di un uomo non determinano un

giudizio sulle circostanze, ma su lui stesso. Scelgo soltanto uomini che mirano esclusivamente ad esaurirsi o dei quali io sono cosciente, in loro vece, che si esauriscono. Niente di più. Voglio parlare, per il momento, solo di un mondo in cui i pensieri, come le vite, siano privi di avvenire. Tutto ciò che fa lavorare e agitarsi l'uomo trae partito dalla speranza. Dunque, il pensiero sterile è il solo che non sia falso. Nel mondo assurdo, il valore di una nozione o di una vita viene misurato in base alla sua infertilità.

Il dongiovannismo

Se fosse sufficiente amare, le cose sarebbero troppo semplici. Più si ama e più l'assurdo si rinsalda. Non è affatto per mancanza di amore che Don Giovanni va da una donna all'altra. È ridicolo rappresentarlo come un visionario in cerca dell'amore totale. Ma è proprio perché egli ama le donne con uguale trasporto ed ogni volta con tutto se stesso, che deve sempre rinnovare questo dono e questo approfondimento. Da ciò deriva che ciascuna donna spera di portargli ciò che nessun'altra gli aveva mai donato. Ma ogni volta le donne si ingannano profondamente e riescono soltanto a fargli provare il bisogno della ripetizione. "Finalmente" esclama una di loro "ti ho dato l'amore!" Ci si meraviglierà che Don Giovanni ne rida: "Finalmente? No," egli dice "ma una volta di più". Perché si dovrebbe amare raramente per amare molto? È forse triste Don Giovanni? Non è verosimile. Mi richiamerò appena alla cronaca. Il riso, la vittoriosa insolenza, lo scatto e il piacere del teatro, sono cosa chiara e lieta. Ogni essere sano tende a moltiplicarsi. Così Don Giovanni. Ma, oltre a ciò, coloro che sono tristi hanno due ragioni di esserlo: essi ignorano e sperano. Don Giovanni sa e non spera. Fa pensare a quegli artisti che conoscono i loro limiti, non li oltrepassano mai e entro il precario intervallo, in cui il loro spirito si pone, posseggono tutta la meravigliosa disinvoltura dei maestri. Ed è appunto questo il genio: l'intelligenza che conosce le proprie frontiere.

Sino ai confini della morte fisica, Don Giovanni ignora la tristezza. Dal momento in cui egli sa, il suo riso prorompe e fa tutto perdonare. Fu triste solo nel tempo in cui sperò; oggi, sulla bocca di una donna, egli ritrova il gesto amaro e riconfortante della scienza unica. Veramente amaro? Lo è appena: si tratta solo di una necessaria imperfezione per render sensibile la felicità! È una grande truffa cercar di vedere in Don Giovanni un uomo nutrito dell'Ecclesiaste, in quanto per lui nulla più è vanità, all'infuori della speranza in un'altra vita. Ed egli ne dà la prova, poiché se la gioca contro il cielo stesso. Il rimpianto del desiderio perduto nel godimento, il luogo comune dell'impotenza, non sono per lui; ma vanno bene per Faust, che credette abbastanza in Dio per vendersi al diavolo. Per Don Giovanni, la cosa è più semplice. Il "Burlador" di Molina, alle minacce dell'inferno, risponde sempre:

"Che lunga dilazione mi concedi!" Ciò che viene dopo la morte è futile, e per chi sa di essere vivo, la sequela dei giorni è tanto lunga! Faust voleva i beni di questo mondo: eppure l'infelice non avrebbe avuto che da tendere la mano. Voleva già dire vendere la propria anima il non saper rallegrarla. Don Giovanni, invece, prescrive la sazietà. Se abbandona una donna, non è, in via assoluta, per il fatto che non la desidera più, dato che una donna bella è sempre desiderabile, ma perché ne desidera un'altra; e non è proprio la stessa cosa. Questa vita lo appaga, e nulla è peggiore che il perderla.

Questo pazzo è un gran saggio. Ma gli uomini che vivono di speranza si adattano male a questo universo in cui la bontà cede il posto alla generosità, la tenerezza al silenzio virile, la comunione al coraggio solitario. E tutti finiscono per dire: "Era un debole, un idealista o un santo." Bisogna pur sminuire la grandezza che insulta. Si è abbastanza sdegnati (o si ride di quel riso semplice che degrada ciò che ammira) dei discorsi di Don Giovanni e persino di quella frase che serve per tutte le donne; ma per chi cerca la quantità della gioia, solo ciò che è efficace conta. Le parole d'ordine, che hanno già dato buona prova, per qual ragione dovrebbero essere complicate? Nessuno, sia donna o sia uomo, le ascolta, ma si ascolta piuttosto la voce che le pronuncia. Tali parole costituiscono la regola, la convenzione, la gentilezza. Sí dicono, ma poi resta da fare la cosa più importante. Don Giovanni vi si prepara di già. Perché mai dovrebbe porsi un problema morale? Non è, come il Mañara de Milosz, per desiderio di essere santo che egli si dannava. Per lui l'inferno è cosa che si provoca. Contro la collera divina, egli non ha che una risposta, che è quella dell'onore umano: "Io ho il senso dell'onore" dice al Commendatore "e adempio la mia promessa perché sono cavaliere." Ma sarebbe un errore altrettanto grave farne un immorale. Rispetto a ciò egli è "come tutti gli altri": ha la morale delle proprie simpatie e delle proprie antipatie. Non si comprende bene Don Giovanni, se non riferendosi sempre a ciò di cui è volgarmente simbolo: il seduttore comune, il donnaiuolo. Egli è un seduttore comune, (1) con la sola differenza che egli ne è cosciente, ed è per questo che è assurdo. Un seduttore, fattosi lucido, non cambierà, per questo, neppure di poco. Sedurre è il suo modo di essere. È soltanto nei romanzi che si cambia il proprio stato o che si diventa migliori. Ma si può dire che, allo stesso tempo, nulla si cambia e tutto si trasforma. Ciò

che Don Giovanni mette in atto è un'etica della quantità, contrariamente al santo, che tende alla qualità. Non credere nel senso profondo delle cose è la particolarità dell'uomo assurdo. Di quegli aspetti pieni di ardore e di stupore, egli se ne impossessa, li mette da parte e li brucia. Il tempo cammina con lui. L'uomo assurdo è quello che non si separa mai dal tempo. Don Giovanni non pensa a "far collezione" di donne; ne esaurisce il numero e, insieme con loro, le probabilità di vita. Far collezione significa esser capaci di vivere del proprio passato. Ma egli nega il rimpianto, che è un'altra forma di speranza. Non sa guardare i ritratti. È, dunque, un egoista? A modo suo, indubbiamente. Ma anche su questo punto si tratta di intendersi. Vi sono persone fatte per vivere ed altre fatte per amare. Così, almeno, direbbe volentieri Don Giovanni. Ma sarebbe con una di quelle sintesi, di cui egli può fare la scelta, ché l'amore di cui si parla ora è parato con le illusioni dell'eternità. Tutti gli specialisti della passione ci insegnano che vi è amore eterno solo se contrariato.

Non esistono passioni senza lotta. Un simile amore non ha fine che nell'estrema contraddizione, che è poi la morte. Bisogna essere Werther o niente. Ma inoltre, vi sono parecchie maniere di uccidersi, e una di queste è il dono totale, l'oblio della propria persona. Don Giovanni sa, né più né meno di un altro, che ciò può essere commovente; ma è uno dei pochissimi a sapere che l'importante non consiste in questo. Egli sa altrettanto bene che coloro, i quali un grande amore distoglie completamente da una vita personale, si arricchiscono forse, ma impoveriscono per certo quelli che il loro amore ha scelti. Una madre, una donna, trascinate dalla passione, hanno necessariamente il cuore arido, in quanto questo è distolto dal mondo. Per loro esiste un solo sentimento, un solo essere, un solo volto, e tutto il resto è divorato. Un altro amore, invece, sconvolge Don Giovanni; ma è un amore che libera. Egli porta con sé tutti i volti del mondo e il suo fremito deriva dal fatto che sa di essere perituro. Don Giovanni ha scelto di essere il nulla. Per lui, si tratta di veder chiaro. Ciò che ci lega a certe persone noi lo chiamiamo amore soltanto in riferimento a un modo collettivo di veder le cose, di cui i libri o le leggende sono responsabili. Ma dell'amore io non conosco che questo miscuglio di desiderio, di tenerezza o di intelligenza che mi vincola a una determinata persona, e il modo in cui esso è fatto non è uguale a quello di un altro. Io non ho il

diritto di raccogliere tutte queste esperienze sotto lo stesso nome, cosa che mi esonera dal guidarle con gli stessi gesti.

Anche in questo caso, l'uomo assurdo moltiplica ciò che non può unificare e scoprire, così, un nuovo modo di essere, che almeno lo libera nella stessa misura in cui libera coloro che l'avvicinano. Amore generoso è quello soltanto che si sa, al tempo stesso, passeggero e singolare. Sono tutte le morti e tutte le rinascite che fanno l'insieme della vita di Don Giovanni, ed è, ancora, il modo che egli ha di dare e di far vivere. Lascio giudicare se si possa parlare di egoismo. Penso, in questo momento, a tutti coloro che vogliono assolutamente che Don Giovanni sia punito, non soltanto in un'altra vita, ma persino in questa. Penso a tutti i racconti, alle leggende o alle risa su Don Giovanni invecchiato. Ma egli sta già all'erta. Per un uomo cosciente, la vecchiaia e ciò che essa presagisce non sono una sorpresa, poiché egli, per l'appunto, è cosciente soltanto nella misura in cui non ne nasconde a se stesso l'orrore. C'era ad Atene un tempio dedicato alla vecchiaia, dove si conducevano i fanciulli. Più Don Giovanni è deriso, più la sua figura si palesa. In tal modo, respinge quella che i romantici gli prestarono. Di quel Don Giovanni torturato e misero, nessuno è capace di ridere. Forse lo si compiangere; lo stesso cielo, lo redimerà. Ma non si tratta di questo. Nell'universo che Don Giovanni intravede, è compreso anche il ridicolo. Egli troverebbe normale l'essere castigato: è la regola del giuoco. E la sua generosità sta appunto nell'aver pienamente accettato tale regola. Ma egli sa di aver ragione e che non può trattarsi di castigo: un destino non è una punizione. È questo il suo delitto, e si capisce che gli uomini che pensano all'eterno invocano su di lui il castigo, in quanto egli giunge a una scienza senza illusioni, che nega tutto ciò che essi professano. Amare e possedere, conquistare ed esaurire, ecco il suo modo di conoscere. (C'è un certo senso nella parola favorita della Sacra Scrittura, che chiama "conoscere" l'atto fisico). Egli è il loro peggiore nemico, nella proporzione stessa in cui li ignora. Un cronista riporta che il vero "Burlador" morì assassinato da alcuni francescani che vollero "por termine agli eccessi e alle empietà di Don Giovanni, cui la nascita assicurava l'impunità." Essi poi divulgarono che il cielo lo aveva fulminato. Nessuno ha provato questa strana fine; ma neppure alcuno ha dimostrato il contrario. Tuttavia, senza chiedermi se ciò sia verisimile, posso dire che è logico. Voglio qui ritenere soltanto il

termine "nascita" e giocare sulle parole: è il fatto di "vivere" che assicurava la sua innocenza, è soltanto dalla morte che ha ricavato una colpevolezza ormai leggendaria. Ma che altro significa quel commendatore di pietra, quella fredda statua messa in moto per punire il sangue e il coraggio che hanno osato pensare?

Tutti i poteri della Ragione eterna, dell'ordine della morale universale, tutta l'estranea grandezza di un Dio accessibile alla collera si compendiano in lui. Quella pietra gigantesca e priva di anima simboleggia soltanto le potenze che Don Giovanni ha sempre negate. Ma la missione del commendatore finisce qui. Il fulmine e il tuono possono ritornare nel cielo fittizio da cui furono chiamati; la vera tragedia si svolge indipendentemente da loro. No, non è sotto una mano di pietra che Don Giovanni è morto. Credo volentieri nella leggendaria bravata, nel riso insensato dell'uomo sano, che provoca un dio che non esiste; ma credo soprattutto che la sera in cui Don Giovanni attendeva in casa di Anna, il commendatore non venne e l'empio dovette provare, dopo la mezzanotte, la terribile amarezza di coloro che hanno avuto ragione. Accetto ancor più volentieri quel racconto della sua vita, secondo il quale, per terminare, egli finì col seppellirsi in un convento. Non è a dire che il lato edificante della storia possa essere ritenuto verisimile (che rifugio, infatti, sarebbe andato a chiedere a Dio?), ma rappresenta piuttosto la logica soluzione di una vita interamente penetrata di assurdo, la feroce conclusione di un'esistenza dedicata alle gioie senza domani. Il godimento termina in questo caso in ascesi. Bisogna capire che l'uno e l'altra possono essere come due facce di una stessa miseria. Quale immagine più spaventosa si può desiderare di quella di un uomo tradito dal proprio corpo e che, per non esser morto in tempo, fa esaurire la commedia in attesa della fine, a faccia a faccia con quel dio che non adora, e che pure serve come ha servito la vita, inginocchiato davanti al vuoto e con le braccia tese verso un cielo senza eloquenza, che egli riconosce pure senza profondità? Vedo Don Giovanni entro la cella di uno di quei monasteri spagnoli perduti su una collina. E s'egli guarda qualche cosa, non sono i fantasmi degli amori svaniti, ma, forse, attraverso una feritoia ardente, una silenziosa pianura di Spagna, terra magnifica e senza anima, nella quale egli si riconosce. Sí, è su questa immagine malinconica e sfavillante che bisogna fermarsi. L'estrema fine, attesa ma non mai desiderata, l'estrema fine è

degni di disprezzo.

NOTE

(1) Nel pieno significato della parola e con tutti i suoi difetti. Un atteggiamento sano implica anche dei difetti.

La commedia

Dice Amleto: "Lo spettacolo: ecco la trappola in cui piglierò la coscienza del re." Prendere in trappola è detto bene, perché la coscienza avanza velocemente o si ripiega. Bisogna prenderla a volo, in quel punto appena sensibile, in cui getta su se stessa uno sguardo fugace. All'uomo quotidiano non piace indugiare; al contrario, tutto lo incalza. Ma, ad un tempo, nulla lo interessa più di se stesso, soprattutto riguardo a ciò che potrebbe essere. Da qui il suo gusto per il teatro, per lo spettacolo, dove gli sono rappresentati tanti destini di cui egli coglie la poesia, senza soffrirne l'amarezza. In questo campo, almeno, si riconosce l'uomo incosciente, che continua ad affannarsi verso non si sa quale speranza. L'uomo assurdo comincia dove questo finisce, dove, avendo cessato di ammirare il giuoco, lo spirito vuol entrare. Non voglio dire che gli attori obbediscano a questo richiamo, che siano uomini assurdi, ma che il loro sia un destino assurdo, che potrebbe sedurre e attrarre un cuore perspicace. ciò è necessario stabilire, per non capire in senso opposto quanto sta per seguire. L'attore è re del perituro. Si sa che, fra tutte le glorie, la sua è la più effimera. Questo, almeno, si dice parlando. Senonché, tutte le glorie sono effimere. Dal punto di vista di Sirio, le opere di Goethe fra diecimila anni saranno polvere e il suo nome sarà dimenticato. Forse, alcuni archeologi cercheranno "testimonianze" sul nostro tempo. Questa idea è sempre stata istruttiva. Ben meditata, riduce le nostre agitazioni alla profonda nobiltà che si trova nell'indifferenza, e soprattutto dirige le nostre preoccupazioni verso ciò che è più sicuro, cioè verso l'immediato. Di tutte le glorie la meno fallace è quella che si vive.

L'attore ha dunque scelto la gloria innumerabile, quella che si consacra e si prova. Dal fatto che tutto debba un giorno morire, è lui che trae una miglior conclusione. Un attore riesce o non riesce. Uno scrittore conserva una speranza anche se è misconosciuto, e crede che le sue opere possano testimoniare un giorno ciò che egli fu. L'attore ci lascerà tutt'al più una fotografia, ma nulla di ciò che egli era, i suoi gesti e i suoi silenzi, il respiro affrettato o il sospiro amoroso, arriverà a noi. Per lui il non essere conosciuto non significa recitare oppure no, ma bensì morire cento volte con tutti gli esseri che avrebbe animati o

resuscitati. Che vi è di sorprendente nel trovare una gloria peritura, fondata sulle creazioni più effimere? L'attore ha a disposizione tre ore per essere Jago o Alceste, Fedra o Gloucester. Durante questo breve squarcio, egli fa nascere o morire i personaggi entro cinquanta metri quadrati di assito. Mai l'assurdo è stato spiegato tanto bene né per tanto tempo. Quale sintesi maggiormente rivelatrice si può desiderare delle vite meravigliose, dei destini unici e completi che crescono e tramontano fra le stesse mura e in qualche ora?

Una volta offerto lo spettacolo, Sigismondo non è più nulla, e lo si vede, due ore dopo, desinare fuori di casa. È allora, forse, che la vita è un sogno. Ma dopo Sigismondo sopraggiunge un altro; l'eroe che soffre d'incertezze, sostituisce l'uomo che rugge dopo la vendetta. Nel percorrere in tal modo i secoli e gli spiriti, nel rappresentare l'uomo quale può essere e quale è, l'attore ritrova quell'altro personaggio assurdo, che è il viaggiatore. Come questo, esaurisce qualche cosa e corre qua e là senza tregua. Egli è il viaggiatore del tempo e, quando si tratti dei migliori commedianti, il viaggiatore incessantemente perseguitato delle anime. Se mai la morale della quantità ha potuto trovare un alimento, è proprio in questa singolare scena. È difficile dire in qual misura l'attore benefici di questi personaggi, ma l'importante non sta in questo. Si tratta di sapere soltanto fino a qual punto si identifichi con quelle vite insostituibili. Capita, infatti, che egli finisca per portare in sé i propri personaggi e che questi oltrepassino leggermente il tempo e lo spazio in cui erano nati, accompagnando l'attore, il quale non si separa più molto facilmente da ciò che è stato. Capita che per prendere un bicchiere, egli ritrovi il gesto di Amleto quando solleva la coppa. In verità la distanza che lo separa dagli esseri che ha fatto vivere non è certo tanto grande. Egli dimostra allora largamente, ogni mese e ogni giorno, la verità tanto feconda che non esistono frontiere fra ciò che un uomo vuol essere e ciò che è. Fino a qual punto il parere dia vita all'essere, è ciò che egli, sempre occupato di far migliore comparsa, dimostra. È, infatti, la sua arte quella di fingere in modo assoluto, immedesimarsi il più possibile nelle vite che non sono la sua. Alla fine dello sforzo, la sua vocazione si fa più chiara: applicarsi di buon animo a non essere nulla o a essere molti. Quanto più breve è il limite che gli è dato per creare il suo personaggio, tanto più necessaria è per lui l'abilità. Egli, dopo tre ore, deve morire con il suo

viso di oggi, e bisogna che in quelle tre ore egli provi ed esprima tutto un eccezionale destino. Questo si chiama perdersi per ritrovarsi. In quelle tre ore egli giunge fino al termine senza uscita del cammino che il pubblico impiega tutta la vita a percorrere. Mimo del caduco, l'attore si esercita e si perfeziona soltanto nell'apparenza. La convenzione del teatro è che il cuore si esprima e si faccia comprendere soltanto con i gesti e con la presenza fisica, o con la voce, che fa parte tanto dell'anima che del corpo. La legge di quest'arte vuole che tutto sia esagerato e tradotto in carne. Se sulla scena si dovesse amare come veramente si ama, usare l'insostituibile voce del cuore, guardare come si contempla, il nostro linguaggio rimarrebbe incomprensibile come se fosse cifrato. I silenzi, in teatro, devono farsi intendere.

L'amore eleva il tono, e la stessa immobilità diventa spettacolare. Il corpo è re. "Teatrale" non lo è chiunque voglia, e questo termine, a torto screditato, implica tutta un'estetica e una morale. La metà di una vita umana passa nel sottintendere, nel distogliere il capo e nel tacere. L'attore è, in questo campo, l'intruso. Egli libera dal sortilegio quest'anima incatenata e le passioni si scagliano finalmente sulla scena e parlano attraverso ogni gesto e non vivono che gridando. Così l'attore compone i propri personaggi per metterli in mostra, li disegna e li scolpisce, si insinua nella loro forma immaginaria e dà ai loro fantasmi il proprio sangue. Parlo, naturalmente, del gran teatro, di quello che offre all'attore l'occasione di dare al proprio destino un contenuto esclusivamente fisico. Considerate Shakespeare. In questo teatro, di primo impeto, sono i furori del corpo che conducono la danza, dando la spiegazione di tutto. In mancanza di essi, tutto cadrebbe; e il re Lear non si recherebbe mai all'appuntamento che gli dà la pazzia, senza il gesto brutale che esilia Cordelia e condanna Edgardo. È giusto, allora, che questa tragedia si svolga sotto il segno della demenza. Le anime sono abbandonate ai démoni e alla loro sarabanda. Non vi sono meno di quattro pazzi: uno per mestiere, l'altro per volontà, gli ultimi due per tormento; quattro corpi sfrenati, quattro volti indicibili di egual condizione. La proporzione stessa del corpo è insufficiente. La maschera e i coturni, la truccatura che riduce il volto e ne fa risaltare i caratteri essenziali, il costume che esagera e semplifica; tutto questo universo sacrifica ogni cosa all'apparenza ed è fatto esclusivamente per l'occhio.

Per un miracolo assurdo, è ancora il corpo che media la conoscenza. Io non capirei mai bene Jago, se non impersonandolo. Ho un bel sentirlo, ma io non lo capisco che nel momento in cui lo vedo. Del personaggio assurdo, l'attore ha, per conseguenza, la monotonia e quel profilo unico, sconcertante, estraneo e familiare insieme, che egli presta ad ognuno dei suoi eroi. Anche in questo caso, la grande opera teatrale è al servizio dell'unità di tono del commediante. (2) È in questa cosa che l'attore si contraddice: essere lo stesso e, nondimeno, così diverso, avere tante anime compendiate in un sol corpo. Ma è la contraddizione in se stessa assurda: questo individuo che vuole tutto cogliere e tutto vivere, questo vano tentativo, questa ostinazione senza risultato. Tuttavia ciò che sempre si contraddice, in lui trova unità. Egli sta in quel punto in cui il corpo e lo spirito si ricongiungono e si stringono, in cui il secondo, stanco delle proprie sconfitte, si volge verso il suo più fedele alleato. "E benedetti siano coloro" dice Amleto "il cui sangue e il cui giudizio sono così stranamente mescolati da non essere come il flauto, a cui il dito della fortuna fa cantare il foro che gli garba." Come avrebbe potuto la Chiesa non condannare nell'attore una simile pratica? Essa ripudiava, in quest'arte, l'eretica moltiplicazione delle anime, la sregolatezza delle commozioni, la scandalosa esigenza di uno spirito che si rifiuta di vivere un solo destino e si precipita dentro ogni intemperanza. Condannava in loro il gusto del presente e il trionfo di Proteo, che sono la negazione di quanto essa insegna. L'eternità non è un giuoco. Uno spirito abbastanza insensato per preferirle una commedia ha perso la salvezza. Fra "ovunque" e "sempre" non vi sono compromessi. Da ciò deriva che un mestiere tanto disprezzato possa dar luogo a uno smisurato conflitto spirituale. "Ciò che importa" dice Nietzsche "non è la vita eterna, ma l'eterna vivacità." Tutto il dramma sta, infatti, in questa scelta.

Adriana Lecouvreur, nel suo letto di morte, volle confessarsi e comunicarsi, è vero, ma rifiutò di abiurare la sua professione e perse, con ciò, il beneficio della confessione. Che cosa significava, dunque, in realtà quell'atto se non prendere contro Dio il partito della sua passione profonda? E quella donna agonizzante, che rifiutava, fra le lacrime, di rinnegare ciò che chiamava la sua arte, dava prova di una grandezza, che non aveva mai raggiunta alla ribalta. Fu quella la sua parte più bella e più difficile da sostenere. Scegliere fra il cielo e una fedeltà che può

essere derisa, preferire sé all'eternità o immergersi in Dio, è la tragedia secolare in cui bisogna sostenere la propria parte. I commedianti di quel tempo sapevano di essere scomunicati: abbracciare quella professione significava scegliere l'Inferno. E la Chiesa scorgeva in essi i suoi peggiori nemici. Alcuni letterati si indignano: "Come? Rifiutare a Molière l'estremo soccorso!" Ma era giusto, soprattutto per costui, che morì sulla scena e finì, sotto il belletto, una vita interamente votata alla dispersione. Si invoca, a proposito di lui, il genio che tutto giustifica. Ma il genio non scusa nulla, appunto perché si rifiuta di farlo. L'attore sapeva, allora, quale punizione gli era promessa; ma che senso potevano avere minacce così vaghe in confronto dell'ultimo castigo, che la vita stessa gli serbava? Era questo che egli provava in anticipo e accettava in pieno. Per l'attore, come per l'uomo assurdo, una morte prematura è irreparabile. Nulla può compensare la somma delle sembianze e dei secoli di cui, senza di quella, avrebbe avuto esperienza. Ma in un modo o nell'altro, si tratta sempre di morire, in quanto l'attore è indubbiamente ovunque, ma il tempo lo trascina, producendo anche per lui i suoi effetti. Basta allora un po' di immaginazione per sentire che cosa significhi un destino d'attore. È nel tempo che egli crea ed enumera i propri personaggi, ed è pure nel tempo che impara a dominarli. Più diverse sono le vite che egli ha vissuto, meglio si separa da esse. Giunge il momento in cui bisogna morire per la scena e per il mondo; e ciò che egli ha vissuto, sta di fronte a lui. L'attore vede chiaro, sente quanto ha di straziante e di insostituibile l'avventura; ora sa e può morire. Vi sono case di ritiro per i vecchi commedianti.

NOTE

(2) Penso ora all'*Alceste* di Molière, dove tutto è tanto semplice, evidente e grossolano; *Alceste* contro *Philinte*, *Célimène* contro *Eliante*, tutta la trama imperniata sull'assurda conseguenza di un carattere spinto verso il proprio fine; e gli stessi versi, i "cattivi versi" scanditi appena come la monotonia del carattere.

La conquista

Il conquistatore dice: "No! Non crediate che per amare l'azione abbia dovuto disimparare a pensare. Al contrario; posso definire perfettamente ciò che credo, in quanto lo credo fortemente e lo vedo con una vista chiara e sicura. Diffidate di coloro che dicono: "Questa cosa la so troppo bene per poterla esprimere"; poiché, se non possono farlo, è perché non la sanno o perché si sono fermati alle apparenze." Io non ho molte opinioni. Alla fine della vita, l'uomo si accorge di aver passato anni nell'accertarsi di una sola verità; ma una sola, qualora sia evidente, è sufficiente per determinare la condotta di un'esistenza. A mio parere, ho certamente qualche cosa da dire sull'individuo. È con durezza che bisogna parlare e, se necessario, con il conveniente sprezzo.

Un uomo è tale più per le cose che tace che per quelle che dice. Ve ne sono molte che io taccio. Ma credo fermamente che tutti coloro che hanno giudicato gli individui, lo hanno fatto con molto minore esperienza di noi, per fondare il loro giudizio. L'intelligenza, la commovente intelligenza ha presentito, forse, quanto bisognava appurare. Ma l'epoca, le sue rovine e il suo sangue ci colmano di evidenze. A popoli antichi, ed anche ai più recenti, fino alla nostra cara era delle macchine, era possibile bilanciare le virtù della società e dell'individuo, cercare quale dei due dovesse servire all'altro. Ciò era possibile prima di tutto in grazia di quella aberrazione, tenacemente radicata nel cuore dell'uomo, secondo la quale gli esseri sono stati messi al mondo per servire o essere serviti, ed anche perché né la società né l'individuo avevano ancora dimostrato la loro accortezza. Ho visto buone teste meravigliarsi dei capolavori dei pittori olandesi nati in seno alle sanguinose guerre delle Fiandre, commuoversi alle orazioni dei mistici della Slesia, innalzate nel cuore della orrenda guerra dei Trent'anni. I valori eterni, per i loro occhi attoniti, galleggiano al di sopra dei tumulti secolari. Ma, da allora, il tempo è progredito. I pittori d'oggi sono privi di ogni serenità. Anche se essi posseggono, in fondo, il cuore che ci vuole per un creatore - intendo, cioè, un cuore arido - questo non può essere in alcun modo utilizzato, in quanto tutti (e i santi stessi) sono mobilitati. Ecco forse ciò che ho sentito più

profondamente. Ad ogni forma abortita nelle trincee, ad ogni azione ad ogni metafora e ad ogni preghiera l'eterno sminuzzato sotto il ferro perde una parte di sé. Cosciente di non poter separarmi dal mio tempo ho deciso di fare tutt'uno con esso. Per questo faccio conto dell'individuo, soltanto perché mi appare inconsistente ed umiliato. Sapendo che non vi sono cause vittoriose, ho il gusto delle cause perse: queste richiedono un animo saldo, pari alla propria disfatta come alle proprie vittorie passeggiere. Per chi si sente solidale con il destino di questo mondo, l'urto della civiltà ha alcunché di angoscioso. Ho fatto mia questa angoscia, nel medesimo tempo che ho voluto giocare la mia partita. Fra la storia e l'eterno, ho scelto la storia perché mi piace ciò che è certo, e di questa, almeno certo lo sono, né saprei come negarne la forza che mi schiaccia.

Viene sempre il momento in cui bisogna scegliere fra la contemplazione e l'azione. Ciò si chiama diventare un uomo. Questi strappi sono sempre terribili, ma per un cuore fiero non può esservi via di mezzo. C'è Dio o il tempo, la croce o la spada. O il mondo ha un senso più alto, che supera le sue agitazioni, o nulla è vero al di fuori di tali agitazioni. Bisogna vivere con il tempo e con lui morire o sottrarsi ad esso per una vita più grande. So che si può venire a transazioni e vivere nel secolo, credendo nell'eterno. Questo compromesso si chiama accettazione. Ma a me ripugna tale termine e voglio essere tutto o nulla. Se scelgo l'azione, non crediate per questo che la contemplazione sia per me come una terra sconosciuta. Soltanto essa non può tutto darmi, e, privato dell'eterno, voglio allearmi al tempo. Non voglio far figurare sul mio conto la nostalgia né l'amarezza, e voglio solamente vederci chiaro. Io ve lo dico domani sarete mobilitati. Per voi e per me questa è una liberazione. L'individuo non può nulla e, nondimeno, può tutto. Di fronte a questa meravigliosa disponibilità voi capite perché lo esalti e lo schiacci contemporaneamente. È il mondo che lo sminuzza ma sono io che lo libero, e che gli attribuisco tutti i suoi diritti. I conquistatori sanno che l'azione è per se stessa inutile. Non ve ne sarebbe che una utile: quella che rifacesse l'uomo e la terra. Io non rifarò mai gli uomini; ma bisogna che mi comporti "come se" lo facessi. Il cammino della lotta mi fa incontrare la carne; anche umiliata questa è la mia sola certezza e non posso vivere che di essa. La creatura è la mia patria. Ecco perché ho scelto questo sforzo assurdo e senza valore.

I tempi sono favorevoli, l'ho detto. Finora la grandezza di un conquistatore era geografica e si misurava secondo l'estensione dei territori vinti. Non per nulla la parola ha mutato senso e non designa più il generale vincitore. La grandezza ha cambiato campo, e sta nella protesta e nel sacrificio senza avvenire. Ancora una volta, non è per il gusto della sconfitta, perché sarebbe desiderabile la vittoria; ma di vittoria ve n'è una sola, e questa è eterna. È quella che io non avrò mai. Ecco dove urto e dove mi aggrappo. Una rivoluzione si compie sempre contro gli dei, cominciando da quella di Prometeo, il primo dei conquistatori moderni. Si tratta di una rivendicazione dell'uomo contro il proprio destino; la rivendicazione del povero è soltanto un pretesto. Ma io non posso comprendere lo spirito che nel suo atto storico, ed è qui che lo raggiungo. Non crediate tuttavia che me ne compiaccia: di fronte alla contraddizione essenziale, sostengo la mia contraddizione umana. Colloco la mia lucidità in mezzo a quanto la nega; esalto l'uomo di fronte a quanto lo schiaccia, e la mia libertà, la mia rivolta e la mia passione si ricongiungono allora in questa tensione, in questa perspicacia, in questo ripetersi senza termine. Sì, l'uomo è fine a se stesso. Ed è anche il suo solo fine. Se vuol essere qualche cosa, deve esserlo in questa vita. Adesso, lo so d'avanzo. I conquistatori, a volte, parlano di vincere e di superare; ma è sempre "superarsi" che essi intendono. Sapete bene che cosa voglia dire: ogni uomo si è sentito pari a un dio, in certi momenti. È così, almeno, che si dice. Ma questo deriva dal fatto che, in un lampo, ho sentito la stupefacente grandezza dello spirito umano. Conquistatori sono soltanto quegli uomini che sono abbastanza coscienti della loro forza, per essere sicuri di vivere costantemente a tale altezza e in piena coscienza della loro grandezza. È più o meno un problema di aritmetica. I conquistatori possono il più; ma non possono più di quanto possa l'uomo vero e proprio, quando vuole. Per questo essi non abbandonano mai il crogiuolo umano, gettandosi a capofitto dove è più scottante l'anima delle rivoluzioni. Qui trovano la creatura mutilata, ma incontrano anche i soli valori che amano ed ammirano: l'uomo e il suo silenzio. Si tratta, al tempo stesso, della loro miseria e della loro ricchezza. Non vi è che un solo lusso per loro, ed è quello delle relazioni umane.

Come non comprendere che, in questo universo vulnerabile tutto ciò che è umano ed è esclusivamente tale prende un senso più bruciante?

Volti tesi, fratellanza minacciata, amicizia sí forte e sì pudica degli uomini fra loro, sono queste le vere ricchezze, poiché sono caduche, ed è in mezzo ad esse che lo spirito meglio sente i propri poteri e i propri limiti, cioè la propria efficacia. Alcuni hanno parlato di genio. Ma si fa presto a parlarne; io preferisco l'intelligenza. Bisogna riconoscere che questa può essere, allora, magnifica. Rischia questo deserto e lo domina; conosce le proprie virtù e le spiega. Essa morirà al tempo stesso che il corpo. Ma il saperlo: ecco la sua libertà. Non ignoriamo che tutte le Chiese sono contro noi. Un cuore tanto applicato a questi problemi sfugge all'eterno, mentre tutte le Chiese, divine o politiche, aspirano all'eterno. Quello che esse apportano è una dottrina, alla quale bisogna sottoscrivere. Ma io non so che farmene delle idee e dell'eterno. Le verità, che sono alla mia portata, possono essere toccate dalla mia mano. Io non posso separarmi da loro. Ecco perché non potete fondare nulla su di me: del conquistatore non c'è niente che duri, neppure le sue dottrine. Al termine di tutto, nonostante tutto, vi è la morte. Lo sappiamo, e sappiamo anche che, con essa, tutto finisce. Ecco perché i cimiteri che ricoprono l'Europa e ossessionano certi di noi, sono schifosi. Si abbellisce soltanto ciò che si ama, e la morte ci ripugna e ci annoia. Anch'essa dev'essere conquistata. L'ultimo Carrara, prigioniero in Padova, ormai fatta vuota dalla peste, assediato dai Veneziani, percorreva urlando le sale del suo palazzo deserto: chiamava il diavolo, invocando da lui la morte. Era questo un modo di superarla. Ed è altresì un segno di coraggio, proprio dell'Occidente, quello di aver reso così orribili i luoghi in cui la morte si crede onorata.

Nell'universo del rivoltoso, la morte esalta l'ingiustizia ed è l'estremo sopruso. Altri, pur essi senza venire a transazioni, hanno scelto l'eterno e denunciato le illusioni del mondo. I loro cimiteri sorridono in mezzo a un popolo di fiori e di uccelli. Questo conviene al conquistatore e gli dà la chiara immagine di quanto ha respinto. Egli ha preferito, al contrario, di essere contornato da ferro nero ed ha scelto la fossa anonima. I migliori fra gli uomini votati all'eterno si sentono presi, a volte, da un terrore pieno di considerazione e di pietà davanti a quegli spiriti che possono vivere con una simile immagine della morte. Cionondimeno, questi spiriti ne traggono la loro forza e la loro giustificazione. Il nostro destino sta di fronte a noi, ed è questo che provochiamo, meno per orgoglio che per coscienza della nostra

condizione senza valore. Noi pure abbiamo, a volte, pietà di noi stessi. È la sola compassione che ci sembri accettabile: "Un sentimento che, forse, voi non comprendete e che vi parrà poco virile. Tuttavia, sono i più audaci fra noi che lo provano. Ma noi chiamiamo virili i lucidi, e non ammettiamo una forza che sia separata dalla perspicacia." Ancora una volta, dirò che queste immagini non propongono una morale e non obbligano a un giudizio: non sono che disegni, e rappresentano soltanto uno stile di vita.

L'amante, il commediante o l'avventuriero recitano l'assurdo. Ma, se lo vogliono, lo possono altrettanto bene il casto, il magistrato o il presidente della repubblica. Basta sapere e nulla mascherare. Nei musei italiani, si trovano, a volte, piccoli schermi dipinti, che il prete teneva davanti il viso dei condannati, per nascondere loro il patibolo. Il salto, in tutte le sue forme, il precipitarsi nel divino o nell'eterno, l'abbandonarsi alle illusioni del quotidiano o dell'idea, tutti questi schermi celano l'assurdo. Ma vi sono magistrati senza schermo, ed è di questi che voglio parlare. Ho scelto i tipi estremi, in quanto a loro, quando abbiano raggiunto un tale grado, l'assurdo dà un potere regale. È pur vero che questi principi sono senza regno; ma essi hanno sugli altri il vantaggio di sapere che tutte le dignità regali sono illusorie. Essi sanno: ecco tutta la loro grandezza; e invano si vuol parlare, a proposito di loro, di infelicità nascosta o di ceneri della disillusione. Essere privi di speranza non significa disperare. Le fiamme della terra valgono bene i profumi del cielo. Né io né alcun altro possiamo qui giudicare tali uomini. Essi non cercano di essere migliori; tentano di essere coerenti. Se la parola di saggio si applica all'uomo che vive di ciò che possiede, senza speculare su ciò che non ha, allora costoro sono saggi.

Uno di essi - conquistatore, ma nel campo dello spirito, Don Giovanni, ma nell'ambito della conoscenza, commediante, ma per ciò che riguarda l'intelligenza - lo sa meglio di chiunque: "Non si merita a nessun titolo un privilegio sulla terra o in cielo, quando si è portata la propria cara, meschina sdolcinatezza da montone fino alla perfezione: non si smette, per questo, di essere, nella migliore delle ipotesi, un caro e delicato montone con le corna, e nulla più - pur ammettendo che non si scoppi di vanità e non si provochino scandali con il proprio atteggiamento da giudici." Ad ogni modo, bisognava rendere al ragionamento assurdo aspetti più vivaci. L'immaginazione può

aggiungerne altri, legati al tempo e all'esilio, che sappiamo pure vivere in conformità ad un universo senza avvenire e senza debolezze. Questo mondo assurdo e senza dio si popola allora di uomini che pensano chiaramente e non sperano più. Ed io non ho ancora parlato del più assurdo dei personaggi, che è il creatore.

La creazione assurda

Filosofia e romanzo

Tutte queste vite, che si aggirano nell'avara atmosfera dell'assurdo, non potrebbero resistere senza qualche pensiero profondo e costante che le animi con la propria forza. Anche in questo caso non può trattarsi che di un singolare sentimento di fedeltà. Si sono visti uomini coscienti adempire al loro compito durante le più stupide guerre, senza credersi in contraddizione. Il fatto è che si trattava di non eludere nulla. Vi è, così, un onore metafisico nel sostenere l'assurdità del mondo. La conquista o il gioco, l'amore infinito, la rivolta assurda sono omaggi che l'uomo rende alla propria dignità in una campagna nella quale è vinto già in anticipo. Si tratta soltanto di essere fedeli alla regola del combattimento. Questo pensiero può bastare a nutrire uno spirito: esso ha sostenuto e sostiene intere civiltà. Non si nega la guerra: bisogna morirne o viverne. Così è dell'assurdo: si tratta di respirare con esso, di riconoscere le sue lezioni, di ritrovare la loro carne. A tal riguardo, la gioia assurda per eccellenza è la creazione. "L'arte e null'altro che l'arte" dice Nietzsche; "abbiamo l'arte per non morire della verità." Nell'esperienza che tento di descrivere e di far sentire in diverse forme, è certo che nasce un tormento là dove ne muore un altro. La puerile ricerca dell'oblio, il richiamo della soddisfazione sono ora senza eco; ma la tensione costante che mantiene l'uomo di fronte al mondo, l'ordinato delirio che lo spinge a tutto accogliere, gli lasciano un'altra febbre.

In questo universo, l'opera è, allora, l'unica possibilità di conservare la coscienza e di fissarne le avventure. Creare è vivere due volte. La ricerca brancolante e ansiosa di un Proust, la sua meticolosa collezione di fiori, di arazzi o di angosce non significano altro. Nello stesso tempo, tale ricerca non ha maggior valore che la creazione continua e inapprezzabile alla quale si dedicano, ogni giorno della vita, il commediante, il conquistatore e tutti gli assurdi. Tutti cercano di rappresentare con gesti, di ripetere, di ricreare la propria realtà. Noi finiamo sempre per avere l'aspetto delle nostre verità. L'esistenza intera per un uomo distolto dall'eterno non è che una commedia smodata, sotto la maschera dell'assurdo. La creazione è la grande commedia. Anzitutto, questi uomini sanno, e poi tutto il loro sforzo sta nel

percorrere, ingrandire, arricchire l'isola senza avvenire, dove hanno appena approdato. Ma, prima di tutto, bisogna sapere, in quanto che la scoperta assurda coincide con un momento di sosta, in cui vengono elaborate e legittimate le passioni future. Anche gli uomini senza vangelo hanno il loro Monte degli Ulivi e non bisogna addormentarsi neppure sul loro. Per l'uomo assurdo non si tratta più di spiegare e risolvere, ma di provare e descrivere: tutto comincia dall'indifferenza perspicace. Descrivere: tale è l'estrema ambizione di un pensiero assurdo. Persino la scienza, giunta al termine dei suoi paradossi, cessa di proporre e si arresta a contemplare e disegnare il paesaggio sempre vergine dei fenomeni. Il cuore impara,così, che la commozione, da cui siamo trasportati davanti agli aspetti del mondo, non ci deriva dalla profondità di quello, ma dalla diversità di questi. La spiegazione è vana, ma la sensazione resta e, con lei, i richiami incessanti di un universo inesauribile nella sua quantità. Si capisce, a questo punto, il posto dell'opera d'arte. Essa segna, a un tempo, la morte di un'esperienza e la sua moltiplicazione. Essa è come una ripetizione monotona e appassionata dei temi già orchestrati dal mondo: il corpo, inesauribile immagine sul frontone dei templi, le forme e i colori, il numero e l'angoscia. Non è dunque indifferente, per terminare, il ritrovare i principali temi di questo saggio nell'universo magnifico e puerile del creatore. Si avrebbe torto a veder qui un simbolo e credere che l'opera d'arte possa essere infine considerata come rimedio all'assurdo. È essa stessa un fenomeno assurdo e si tratta soltanto della sua descrizione. Essa non offre una via d'uscita al male dello spirito, ma è, viceversa, uno dei sintomi di questo male, che si ripercuote in tutto il pensiero di un uomo. Ma, per la prima volta, essa fa uscire lo spirito da se stesso e lo pone di fronte agli altri, non perché esso vi si perda, ma per mostrargli, con un dito preciso, la via senza uscita in cui tutti si inoltrano. Nel tempo del ragionamento assurdo la creazione segue l'indifferenza e la scoperta, e indica il punto da cui si scatenano le passioni assurde e dove il ragionamento si arresta. In tal modo si giustifica, in questo saggio, il posto della creazione. Basterà porre in luce alcuni temi comuni al creatore e al pensatore, perché noi ritroviamo nell'opera d'arte tutte le contraddizioni del pensiero impegnato con l'assurdo. Infatti, sono meno le conclusioni identiche, che determinano la parentela delle intelligenze, che le contraddizioni

che sono loro comuni. Così succede del pensiero e della creazione. Ho appena bisogno di dire che è uno stesso tormento quello che spinge l'uomo nei suoi atteggiamenti. È in ciò che, all'inizio, questi coincidono. Ma fra tutti i pensieri che partono dall'assurdo, ho visto che pochissimi vi si mantengono, ed è dalle loro deviazioni e dalla loro infedeltà che ho meglio misurato ciò che apparteneva esclusivamente all'assurdo. Parallelamente, devo chiedermi: è forse possibile un'opera assurda?

Non si insiste mai troppo sull'arbitrarietà dell'antico contrasto fra arte e filosofia. Se si vuole intenderlo in senso troppo preciso, è sicuramente falso; e se si vuol soltanto dire che queste due discipline hanno ciascuna il loro clima particolare, si dice senza dubbio il vero, ma si è nel vago. La sola argomentazione accettabile risiedeva nella contraddizione sorta tra il filosofo imprigionato nel proprio sistema e l'artista posto davanti alla propria opera. Ma ciò valeva per una certa forma d'arte e di filosofia, che noi consideriamo qui secondaria. L'idea di un'arte avulsa dal suo creatore non è solamente fuori di moda, ma è falsa. In contrapposto all'artista, si fa osservare che nessun filosofo ha mai creato parecchi sistemi. Ma questo è vero nella stessa misura in cui nessun artista ha mai espresso più di una sola cosa sotto aspetti diversi. La perfezione istantanea dell'arte, la necessità del suo rinnovarsi non sono vere che in base a falsi concetti, in quanto anche l'opera d'arte è una costruzione e ognuno sa come i grandi creatori possano essere monotoni. L'artista, allo stesso modo del pensatore, si impegna nell'opera che compie, e in questa "si" diviene. Questa osmosi solleva il più importante problema estetico. D'altronde, nulla è più vano di queste distinzioni secondo i metodi e gli oggetti, per chi sia persuaso dell'unità finale dello spirito. Non vi sono frontiere tra le discipline che l'uomo si propone, per comprendere e amare. Esse si compenetrano e la stessa angoscia le confonde. Questo è necessario dire per cominciare. Perché sia possibile un'opera assurda, bisogna che vi sia introdotto il pensiero nella sua forma più lucida. Ma bisogna, al tempo stesso, che tale pensiero vi si mostri esclusivamente come intelligenza che ordina. Questo paradosso si spiega per assurdo.

L'opera d'arte nasce dalla rinuncia dell'intelligenza a ragionare sul concreto. Essa indica il trionfo del carnale. È il pensiero lucido che la provoca, ma che, in questo atto stesso, rinuncia a sé. Esso non cederà alla tentazione di aggiungere, a quanto è descritto, un senso più

profondo, che sa essere illegittimo. L'opera d'arte incarna un dramma dell'intelligenza, di cui, però, dà prova soltanto indirettamente.

L'opera assurda esige un artista cosciente dei propri limiti e un'arte, in cui il concreto non significhi niente più di se stesso; né può essere il fine, il senso e la consolazione di una vita. Creare o non creare non cambia niente. Il creatore assurdo non tiene alla propria opera e potrebbe rinunciarvi. Vi rinuncia qualche volta. Basta un'Abissinia. In ciò si può scorgere contemporaneamente una regola di estetica. La vera opera d'arte ha sempre misura umana, e, nella sua essenza, è quella che dice "meno". Vi è un certo rapporto fra l'esperienza complessiva di un artista e l'opera che la riflette, fra Wilhelm Meister e la maturità di Goethe. Il rapporto è cattivo, quando l'opera pretende di presentare l'intera esperienza entro i fronzoli di una letteratura esplicativa; mentre è buono, quando l'opera è soltanto un brano intagliato nell'esperienza, una sfaccettatura di diamante, in cui si compendia la luce interna, senza limitazione. Nel primo caso, si ha sovraccarico e pretensione di eterno; nel secondo un'opera feconda, grazie a tutto un sottinteso di esperienze, di cui si indovina la ricchezza. Per l'artista assurdo, il problema consiste nell'acquistare quell'esperienza del mondo che supera l'abilità. E, nel fine, il grande artista, che opera in questo clima, è anzitutto un essere veramente vivo, restando inteso che vivere, in questo caso, equivale tanto a provare che a riflettere. L'opera incarna, dunque, un dramma intellettuale. L'opera assurda illustra la rinunzia del pensiero alla grandezza e la rassegnazione a ridursi alla sola intelligenza, che mette in opera le apparenze e nasconde sotto immagini ciò che è privo di ragione. Se il mondo fosse chiaramente comprensibile, l'arte non esisterebbe.

Non parlo qui delle arti della forma o del colore, in cui soltanto regna la descrizione nella sua splendida modestia. (1) L'espressione comincia dove il pensiero finisce. La filosofia di quegli adolescenti dalle orbite vuote, che popolano i templi e i musei, è stata posta nei gesti, e, per un uomo assurdo, è più istruttiva di tutte le biblioteche. Sotto un altro aspetto, succede la stessa cosa in musica. Se vi è un'arte priva di insegnamenti è proprio codesta. È troppo imparentata con le matematiche per non aver preso a prestito da queste la loro gratuità. Il giuoco dello spirito con se stesso, secondo leggi convenute e misurate, si svolge nello spazio sonoro, che è il nostro, e al di là del quale le

vibrazioni si incontrano tuttavia in un universo inumano. Non esiste sensazione più pura. Questi esempi sono troppo facili. L'uomo assurdo riconosce come sue queste armonie e queste forme. Ma vorrei ora parlare di un'opera in cui la tentazione di spiegare resta la più forte, in cui l'illusione si offre automaticamente, e in cui la conclusione è immancabile. Intendo dire la creazione romanzesca. Io mi chiedo se qui l'assurdo può essere mantenuto. Pensare è innanzi tutto voler creare un mondo (o limitare il proprio, il che si riduce alla stessa cosa); è partire dal dissidio fondamentale che separa l'uomo dalla sua esperienza, per trovare un terreno di intesa secondo la sua nostalgia, un universo infascettato di ragioni o rischiarato da analogie, che permetta di risolvere l'insopportabile divorzio. Il filosofo, anche se è Kant, è creatore. Egli ha i suoi personaggi, i suoi simboli, la sua segreta azione e le sue conclusioni. All'opposto, la precedenza del romanzo sulla poesia e sul saggio rappresenta soltanto, e nonostante le apparenze, una maggior intellettualizzazione dell'arte. Intendiamoci, si tratta soprattutto dei più grandi romanzi. La fecondità e la grandezza di un genere si misurano spesso dal discredito che esso provoca. Il numero dei romanzi cattivi non deve far dimenticare la grandezza dei migliori. Questi, appunto, portano seco il loro universo. Il romanzo ha la sua logica, i suoi ragionamenti, la sua intuizione e i suoi postulati. Anch'esso ha le sue esigenze di chiarezza. (2)

Il classico contrasto, di cui parlavo in precedenza, è ancor meno giustificato in questo caso particolare. Esso aveva valore ai tempi in cui era facile separare la filosofia dal proprio autore. Oggi, che il pensiero non aspira più all'universale e che la sua storia migliore sarebbe quella dei suoi pentimenti, sappiamo che il sistema, quando è valido, non si separa dal proprio autore. "L'Etica" stessa, sotto uno dei suoi aspetti, non è che una lunga e rigorosa confidenza. Il pensiero astratto trova finalmente l'appoggio della carne. E parimente, i romantici giuochi del corpo e delle passioni si impongono un po' più di ordine, seguendo le esigenze di una visione del mondo. Non si raccontano più "storie", ma si crea il proprio universo. I grandi romanzieri sono filosofi, cioè il contrario degli scrittori a tesi. Così Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoevskij, Proust, Malraux, Kafka, per citarne soltanto alcuni. Ma appunto la scelta da loro fatta di scrivere per immagini piuttosto che con ragionamenti, è indice di un certo pensiero, che hanno in comune, e

che consiste nell'esser persuasi dell'inutilità di ogni principio esplicativo e nell'esser convinti dell'istruttivo messaggio dell'apparenza sensibile. Essi considerano l'opera come un termine e, al tempo stesso, come un inizio. Tale opera è la conclusione di una filosofia spesso inespressa, la sua illustrazione e il suo coronamento, ma non è completa che attraverso i sottintesi di quella filosofia. Essa giustifica, infine, la variante di un antico tema, secondo cui poco pensiero allontana dalla vita, ma molto vi riconduce. Incapace di sublimare il reale, il pensiero indugia nel rappresentarlo. Il romanzo, di cui si tratta, è lo strumento di questa conoscenza relativa e, insieme, inesauribile, tanto simile a quella dell'amore. E dell'amore la creazione romanzesca ha lo stupore iniziale e la ruminazione feconda. Sono questi, almeno, i valori che io le riconosco in partenza; ma li riconosco anche a quei principi del pensiero umiliato, di cui ho potuto contemplare in seguito i suicidi. Ciò che m'interessa appunto è conoscere e descrivere la forza che li riconduce verso la comune via dell'illusione. Lo stesso metodo mi servirà, dunque, anche in questo caso, e il fatto di averlo già usato mi permetterà di abbreviare il mio ragionamento e di riassumerlo, senza indugiare su un esempio preciso. Voglio sapere se, accettando di vivere senza ricorso, si possa anche acconsentire a lavorare e creare senza ricorso, e quale sia la strada che conduce a queste libertà. Io voglio liberare il mio universo dai suoi fantasmi e popolarlo soltanto delle verità materiali, di cui non posso negare la presenza. Posso fare opera assurda, scegliere l'atteggiamento del creatore piuttosto che un altro; ma un atteggiamento assurdo, per rimaner tale, deve continuare ad essere cosciente della propria gratuità. Così è dell'opera. Se, in questa, i comandamenti dell'assurdo non sono rispettati, se essa non illustra il divorzio e la rivolta, se fa sacrificio alle illusioni e suscita la speranza, non è più gratuita ed io non posso più staccarmi da essa. La mia vita può trovare in tale opera un senso; e ciò fa ridere. Essa non è più quell'esercizio di separazione e di passione, che assomma lo splendore e l'inutilità della vita di un uomo. Nella creazione, in cui la tentazione di spiegare è la più forte, può essere, allora, superata tale tentazione? Nel mondo fittizio, in cui la coscienza del mondo reale è la più forte, posso restar fedele all'assurdo, senza sacrificare al desiderio di concludere? Sono questi altrettanti problemi da esaminare con un ultimo sforzo. Si è già capito che cosa significhino: sono gli ultimi scrupoli di una

coscienza, che teme di pagare, con il suo primo e difficile ammaestramento, un'ultima illusione. Ciò che vale per la creazione, considerata come uno degli atteggiamenti possibili per l'uomo cosciente dell'assurdo, vale per tutti gli stili di vita che a lui si offrono. Il conquistatore o l'attore, il creatore o Don Giovanni, possono dimenticare che il loro esercizio di vita non potrebbe procedere senza la coscienza del proprio carattere insensato. Ci si abitua presto. Si vuol guadagnare danaro per esser felici e tutti gli sforzi e la parte migliore di una vita si concentrano nel guadagno. La felicità viene dimenticata, il mezzo viene scambiato con il fine. Parimente, ogni sforzo del conquistatore viene deviato verso l'ambizione, che era prima soltanto un sentiero, il quale conduceva a una più grande vita. Don Giovanni, dal canto suo, acconsentirà pure al proprio destino, sarà soddisfatto di quell'esistenza, la cui grandezza acquista valore soltanto dalla rivolta. Per l'uno è la coscienza, per l'altro è la rivolta: ma in entrambi i casi, l'assurdo è scomparso. Tanto tenace è la speranza nel cuore umano. Gli uomini più miseri finiscono, a volte, per consentire all'illusione. Questa approvazione, dettata dal bisogno di pace, è intimamente imparentata con il consenso esistenzialista. Vi sono, così, dei di luce e idoli di fango. Ma è la via di mezzo, che conduce agli aspetti dell'uomo, che è nostro compito trovare.

Fin qui sono state le sconfitte dell'esigenza assurda che ci hanno dato i migliori ragguagli su ciò che essa sia. Allo stesso modo, ci basterà, per esserne avvertiti, accorgerci che la creazione romanzesca può offrire la stessa ambiguità di certe filosofie. Posso dunque scegliere, per la mia illustrazione, un'opera in cui sia contenuto tutto ciò che denota la coscienza dell'assurdo, e il cui punto di partenza sia chiaro e il clima lucido. Se l'assurdo non vi è rispettato, sapremo attraverso quale scappatoia si introduca l'illusione. Un esempio preciso, un tema, una fedeltà di creatore, allora, basteranno. Si tratta della stessa analisi, che è già stata fatta più a lungo. Esaminerò un tema favorito di Dostoevskij. Avrei potuto fare uno studio analogo su altre opere; (3) ma, in questa, il problema è trattato direttamente, nel senso della grandezza e della commozione, come nelle dottrine esistenzialiste, di cui si è parlato. Questo parallelismo serve al mio argomento.

NOTE

(1) È singolare vedere che la più intellettuale delle pitture, quella che cerca di ridurre la realtà ai suoi elementi essenziali, in ultima analisi, non è più che una gioia degli occhi.

Del mondo non ha conservato che il colore (cosa evidente soprattutto in Léger).

(2) Si rifletta: questo spiega i peggiori romanzi. Quasi tutti si credono capaci di pensare e, in una certa misura, bene o male, pensano effettivamente. Pochissimi, invece, possono immaginarsi poeti o inventori di frasi. Ma dal momento in cui il pensiero è prevalso sullo stile, la folla ha invaso il campo del romanzo. Non è questo un male tanto grande quanto si dice. I migliori sono indotti a una maggior evidenza di fronte a loro stessi. Quanto a quelli che soccombono, non meritavano di sopravvivere.

(3) Quella di Malraux, per esempio. Ma si sarebbe dovuto affrontare, al tempo stesso, il problema sociale, che, infatti, non può essere evitato dal pensiero assurdo (ancorché questo possa proporre molte e differentissime soluzioni). Ma bisogna limitarsi.

Kirillov

Tutti gli eroi di Dostoevskij interrogano se stessi sul senso della vita, ed è sotto questo aspetto che sono moderni: essi non temono il ridicolo. Ciò che distingue la sensibilità moderna dalla classica è il nutrirsi questa di problemi morali e quella di problemi metafisici. Nei romanzi di Dostoevskij, il problema è posto con tale intensità, da non poter impegnare che a soluzioni estreme. O l'esistenza è menzognera o è eterna. Se Dostoevskij si accontentasse di questo esame, sarebbe filosofo. Ma egli illustra le conseguenze che quei giuochi dello spirito possono avere nella vita di un uomo, ed è in ciò che è artista. Fra queste conseguenze, l'estrema, quella che egli stesso nel Diario di uno scrittore chiama suicidio logico, lo avvince. Nella puntata del dicembre 1876, infatti, egli immagina il ragionamento del "suicidio logico".

Persuaso che l'esistenza umana sia una perfetta assurdità per chi non ha fede nell'immortalità, quel disperato arriva alle seguenti conclusioni: "Poiché alle mie domande intorno alla felicità mi viene dichiarato, come risposta, per mezzo della mia coscienza, che posso esser felice esclusivamente nell'armonia con il grande tutto, che io non concepisco, e non sarò mai in grado di concepire, è evidente... "...Poiché, infine, in questo ordine di cose assumo, allo stesso tempo, la parte del querelante e del rispondente, dell'accusato e del giudice, e poiché trovo, da parte della natura, questa commedia assolutamente stupida, e da parte mia stimo persino umiliante accettare di rappresentarla... "Nella mia indiscutibile qualità di querelante e di rispondente, di giudice e di accusato, condanno questa natura, che, con una impudente sfacciataggine, mi ha fatto nascere per soffrire - io la condanno ad essere annientata insieme con me." Vi è anche un po' di spirito in questa posizione. Questo suicida si uccide perché, sul piano metafisico, è seccato. In un certo senso, si vendica. È questo il mezzo che egli possiede per provare che "non l'avranno vinta con lui". Si sa, tuttavia, che lo stesso tema si incarna, ma con meravigliosa ampiezza, in Kirillov, personaggio dei *Démoni*, pur egli partigiano del suicidio logico. L'ingegnere Kirillov dichiara, a un certo punto, che vuol togliersi la vita, perché questa è "la sua idea". Si capisce bene che bisogna prender la parola nel senso proprio. È per un'idea, per un

pensiero, che egli si prepara alla morte. È il suicidio superiore. Progressivamente, durante tutte le scene in cui la maschera di Kirillov a poco a poco si illumina, ci viene svelato il pensiero mortale che lo anima. L'ingegnere, infatti, riprende i ragionamenti del Diario. Sente che Dio è necessario e che bisogna pure che esista, ma sa che non esiste e che non può esistere. "Come non capisci" egli esclama "che è questa una ragione sufficiente per uccidersi?"

L'atteggiamento provoca, parimente, in lui alcune conseguenze assurde. Egli accetta, per indifferenza, di lasciare che il proprio suicidio venga utilizzato a favore di una causa che egli disprezza. "Questa notte ho deciso che ciò mi sarebbe stato indifferente." Egli prepara, infine, il suo gesto, con un senso di rivolta misto a un senso di libertà. "Mi ucciderò per proclamare la mia insubordinazione, la mia nuova e terribile libertà." Non si tratta più di vendetta, ma di rivolta. Kirillov è, dunque, un personaggio assurdo - tuttavia con un'essenziale riserva: che egli si uccide. Ma egli stesso spiega questa contraddizione, e in tal maniera che svela, nel medesimo tempo, il segreto dell'assurdo in tutta la sua purezza. In lui, infatti, alla logica mortale si aggiunge una straordinaria ambizione, che dà al personaggio tutta la sua prospettiva: egli vuol uccidersi per diventare dio. Il ragionamento è di una chiarezza classica. Se Dio non esiste, Kirillov è dio. Se Dio non esiste Kirillov deve uccidersi. Kirillov deve, dunque, uccidersi per essere dio. Questa logica è assurda, ma è quanto ci vuole. L'interessante, però, è di dare un senso a questa divinità ricondotta sulla terra. Questo viene a chiarire la premessa: "Se Dio non esiste, io sono dio", che resta ancora abbastanza oscura. È importante notare, anzitutto, che l'uomo che ostenta questa insensata pretesa, è proprio di questo mondo. Fa ginnastica ogni mattina, per conservarsi la salute, e si commuove alla gioia di Chatov, quando ritrova la moglie. Su un foglio, trovato dopo la sua morte, egli vuol disegnare una figura, che fa "loro" le boccacce. È puerile e collerico, appassionato, metodico e sensibile. Del superuomo possiede soltanto la logica e l'idea fissa, dell'uomo tutta l'estensione. È lui, pertanto, che parla tranquillamente della sua divinità. Egli non è un pazzo, altrimenti lo sarebbe Dostoevskij. Non è, dunque, un'illusione di megalomane che l'agita, e prender le parole nel senso proprio sarebbe, questa volta, ridicolo. Lo stesso Kirillov ci aiuta a capirlo meglio. A una domanda di Stavrogin, egli precisa che non parla di un dio-uomo.

Si potrebbe pensare che lo faccia per la cura di distinguersi dal Cristo, mentre, in realtà, si tratta di assimilarlo a sé. Kirillov, infatti, a un certo momento, immagina che Gesù, morendo, non si sia ritrovato in paradiso ed abbia capito, allora, che la sua tortura era stata inutile. "Le leggi della natura" dice Kirillov "hanno fatto vivere il Cristo fra la menzogna e lo hanno fatto morire per una menzogna." Soltanto in questo senso, Gesù incarna bene tutto il dramma umano. Egli è l'uomo-perfetto, in quanto è quello che ha realizzato la più assurda condizione. Non è il Dio-uomo, ma l'uomo-dio. E, come lui, ciascuno di noi può essere crocifisso e ingannato - anzi lo è, in una certa misura.

La divinità della quale trattasi, è, dunque, esclusivamente terrestre. "Ho cercato per tre anni" dice Kirillov "l'attributo della mia divinità e l'ho trovato. L'attributo della mia divinità è l'indipendenza." Si intravede, ormai, il senso della premessa di Kirillov: "Se Dio non esiste, io sono dio." Divenire dio, significa soltanto esser libero su questa terra e non servire un essere immortale e, soprattutto, ben inteso, trarre tutte le conseguenze da questa dolorosa indipendenza. Se Dio esiste, tutto dipende da lui e non possiamo niente contro la sua volontà; se non esiste, tutto dipende da noi. Per Kirillov, come per Nietzsche, uccidere Dio è divenire dio - è realizzare già su questa terra la vita eterna, di cui parla il Vangelo. (4) Ma se questo delitto metafisico basta al compimento dell'uomo, perché aggiungervi il suicidio? Perché uccidersi, lasciare questo mondo, dopo aver conquistato la libertà? Ciò è contraddittorio. E Kirillov lo sa bene, quando aggiunge: "Se tu hai questa sensazione, sei un re e, lungi dall'ucciderti, vivrai nel colmo della gloria." Ma gli uomini non lo sanno: essi non sentono "questo", e, come al tempo di Prometeo, nutrono in sé le cieche speranze. (5) Hanno bisogno che si mostri loro il cammino e non possono fare a meno della predicazione. Kirillov deve, dunque, uccidersi per amore dell'umanità; deve mostrare ai suoi fratelli una via sovrana e difficile, nella quale egli sarà il primo. Si tratta di un suicidio pedagogico. Kirillov, dunque, si sacrifica; ma anche se è crocifisso, non sarà ingannato. Egli resta uomo-dio, persuaso di una morte senza avvenire, penetrato della malinconia evangelica. "Io" egli dice "sono infelice perché sono obbligato a proclamare la mia libertà." Ma, una volta morto e gli uomini finalmente illuminati, la terra si popolerà di re e risplenderà della gloria umana. Il colpo di pistola di Kirillov sarà il segnale dell'ultima rivoluzione. Così,

non è la disperazione che lo spinge alla morte, ma l'amore del prossimo, in sé. Prima di finire nel sangue un'indicibile avventura spirituale, Kirillov pronuncia una frase vecchia quanto la sofferenza degli uomini: "Tutto è bene". Il tema del suicidio in Dostoevskij è, dunque, un tema assurdo. Notiamo solamente, prima di procedere oltre, che Kirillov ricompare in altri personaggi, che, pure loro, propongono nuovi temi assurdi.

Stavrogin e Ivan Karamazov fanno, nella vita pratica, esercizio di verità assurda. Sono essi che vengono liberati dalla morte di Kirillov. Essi si sforzano di essere re. Stavrogin conduce una vita "ironica", e si sa già abbastanza quale. Egli fa sollevare l'odio intorno a sé, e tuttavia la chiave di questo personaggio si trova nella sua lettera d'addio: "Non ho potuto detestare nulla". Egli è re nell'indifferenza. Pure Ivan lo è, quando rifiuta di abdicare ai poteri regali dello spirito. A coloro che, come suo fratello, provano con la vita che bisogna umiliarsi per cedere, potrebbe rispondere che la condizione è indegna. Il motto, che costituisce la chiave del suo pensiero, è: "Tutto è permesso", con una conveniente sfumatura di tristezza. Ben inteso, come Nietzsche, il più celebre fra gli assassini di Dio, finisce nella follia. Ma è un rischio che bisogna correre e, davanti a queste fini tragiche, il moto essenziale dello spirito assurdo è chiedersi: "Che cosa prova tutto questo?" In tal modo, tanto i romanzi che il Diario pongono il problema assurdo e instaurano una logica fino alla morte, alla esaltazione, alla libertà "terribile", alla gloria dei re divenuta umana. Tutto è bene, tutto è permesso e nulla è detestabile, sono giudizi assurdi. Ma che prodigiosa creazione quella in cui questi esseri di fuoco e di ghiaccio ci sembrano così familiari! Il mondo appassionato dell'indifferenza, che romba nel loro cuore, non ci pare per nulla mostruoso. Noi vi ritroviamo le nostre angosce quotidiane, e certamente nessuno, come Dostoevskij, ha saputo dare al mondo assurdo una grandezza a noi così prossima e torturante. Pure, qual è la conclusione? Due citazioni mostreranno il completo capovolgimento metafisico, che porta lo scrittore ad altre rivelazioni. Siccome il ragionamento del suicidio logico aveva provocato alcune proteste dei critici, Dostoevskij, nelle successive puntate del Diario, sviluppa il suo punto di vista, e così conclude: "Se la fede nell'immortalità è così necessaria agli esseri umani, che senza questa finirebbero per uccidersi, vuol dire che è lo stato normale dell'umanità.

Stando così le cose, l'immortalità dell'anima indubbiamente esiste." D'altro canto, nelle ultime pagine del suo ultimo romanzo, al termine della sua gigantesca lotta con Dio, dei fanciulli domandano ad Alioscia: "Karamazov, è vero quanto dice la religione, che risusciteremo dai morti e che ci rivedremo gli uni gli altri?" e Alioscia risponde: "Certamente, noi ci rivedremo, ci racconteremo giocondamente tutto ciò che è avvenuto."così, Kirillov, Stavrogin e Ivan sono vinti. I Karamazov rispondono ai Démoni. E si tratta proprio di una conclusione.

Il caso di Alioscia non è ambiguo come quello del principe Muichkine. Quest'ultimo, malato, vive in un perpetuo presente, sfumato di sorrisi e di indifferenza, e questo stato beato potrebbe essere la vita eterna, di cui parla il principe. Al contrario, Alioscia dice proprio: "Noi ci ritroveremo." Non si tratta più di suicidio e di follia. A che scopo, per chi è sicuro dell'immortalità e delle sue gioie? L'uomo baratta la propria divinità con la felicità. "Noi ci racconteremo giocondamente tutto ciò che è avvenuto." E così anche la pistola di Kirillov ha scattato, in qualche località della Russia, ma il mondo ha continuato a girare con le sue cieche speranze. Gli uomini non hanno compreso "questo". Non è, dunque, un romanziere assurdo che ci parla, ma un romanziere esistenzialista. Anche in questo caso, il salto è commovente e trasmette la sua grandezza all'arte che l'ispira. È un'adesione che turba, intrisa di dubbi, incerta e ardente. Parlando dei Karamazov, Dostoevskij scriveva: "Il problema principale, che sarà trattato in tutte le parti di questo libro, è lo stesso di cui ho sofferto consciamente o inconsciamente tutta la vita: l'esistenza di Dio." È difficile credere che un romanzo sia bastato a trasformare in certezza giocosa la sofferenza di tutta una vita. Giustamente, un commentatore fa notare: (6) Il destino di Dostoevskij è legato a quello di Ivan e i capitoli affermativi dei Karamazov gli sono costati tre mesi di sforzi, mentre quelli che egli chiamava "bestemmie" sono stati composti in tre settimane nell'esaltazione. Non vi è neppure uno dei suoi personaggi, che non porti questa spina nella carne, e che non la inasprisca o non cerchi un rimedio nelle sensazioni o nell'immoralità. (7) Ad ogni modo, fermiamoci su questo dubbio. Ecco un'opera dove in un chiaroscuro più penetrante della luce del giorno, possiamo comprendere la lotta dell'uomo contro le proprie speranze. Giunto al termine, il creatore fa la

scelta contro i propri personaggi. Questa contraddizione ci permette,così, di inserire una sfumatura. Non è di un'opera assurda che si tratta in questo caso, ma di un'opera che imposta il problema assurdo. La risposta di Dostoevskij è l'umiliazione: la "onta", secondo Stavrogin. Un'opera assurda, invece, non dà una risposta: ecco la differenza. Notiamolo bene, per terminare: ciò che contraddice l'assurdo, in quest'opera, non è il suo carattere cristiano, ma l'annuncio che fa della vita futura. Si può essere cristiani e assurdi. Vi sono esempi di cristiani che non credono nella vita futura. Per ciò che riguarda l'opera d'arte, sarebbe, dunque, possibile precisare una delle direzioni dell'analisi assurda, che si è potuta presentire nelle pagine precedenti. Codesta analisi porta a stabilire "l'assurdità del Vangelo". Essa chiarifica l'idea, feconda di conseguenze, che le convinzioni non impediscono l'incredulità. Si vede bene, al contrario, che l'autore dei Démoni, avvezzo a queste vie, ha preso, alla fine, una strada assolutamente diversa. La sorprendente risposta del creatore ai suoi personaggi, di Dostoevskij a Kirillov può, infatti,così compendiarsi: L'esistenza è menzognera ed è eterna.

NOTE

(4) Stavrogin: "Credi alla vita eterna nell'altro mondo?" Kirillov: "No, ma alla vita eterna in questo."

(5) "L'uomo ha inventato Dio soltanto per non uccidersi. Ecco il compendio della storia universale fino a questo momento."

(6) Boris de Schloezer.

(7) Gide fa un'osservazione curiosa: quasi tutti gli eroi di Dostoevskij sono poligami.

La creazione senza domani

Mi accorgo, dunque, a questo punto, che la speranza non può essere elusa per sempre e che può impossessarsi anche di coloro che volevano liberarsene. È questo l'interesse che trovo nelle opere di cui finora ho parlato. Potrei, almeno nell'ambito della creazione, enumerarne alcune veramente assurde. (8) Ma ci vuole un principio per tutto. L'oggetto di questa ricerca consiste in una certa fedeltà. La Chiesa è stata tanto dura con gli eretici, solo perché reputava che non vi fosse nemico peggiore di un fanciullo smarrito. Ma la storia degli audaci gnostici e la persistenza delle correnti manichee hanno contribuito alla costruzione del dogma ortodosso più che tutte le preghiere. Salve le proporzioni, succede lo stesso per l'assurdo. Si riconosce il suo cammino, notando quelli che se ne allontanano. Persino al termine del ragionamento assurdo, di fronte a uno degli atteggiamenti dettati dalla sua logica, non è indifferente ritrovare la speranza nuovamente insinuatasi sotto uno dei suoi più patetici aspetti. Ciò dimostra la difficoltà dell'ascesi assurda e, soprattutto, la necessità di una coscienza conservata incessantemente desta, e si ricollega al piano generale di questo saggio. Ma se non è ancora il momento di enumerare le opere assurde, si può almeno concludere circa l'atteggiamento del creatore, uno di quelli che possono completare l'esistenza assurda.

L'arte può esser ben servita soltanto da un pensiero negativo. I suoi processi oscuri e umiliati sono necessari all'intelligenza di una grande opera quanto il nero lo è al bianco. Lavorare e creare "per niente", scolpire nell'argilla, sapere che la propria creazione è senza avvenire, vedere la propria opera distrutta in un sol giorno, coscienti che, in fondo, ciò non ha importanza maggiore che costruire per secoli, è la difficile saggezza che il pensiero assurdo autorizza. Affrontare questi due compiti, negare da un lato ed esaltare dall'altro, è la via che si apre al creatore assurdo, che deve dare al vuoto i propri colori. Il che conduce a una particolare concezione dell'opera d'arte. Troppo spesso si considera il lavoro di un creatore come una serie di prove isolate. Si confondono, allora, artista e letterato. Un pensiero profondo è in continuo divenire, si sposa all'esperienza di una vita e vi si conforma. Parimente, la creazione unica di un uomo si rafforza nei suoi successivi

e molteplici aspetti, che sono le opere. Le une integrano le altre, le correggono e le riafferrano, le contraddicono anche. Se qualche cosa pone fine alla creazione, non è il grido vittorioso e illusorio dell'artista accecato, che esclama: "Io ho detto tutto", ma la morte del creatore, che chiude la sua esperienza e il libro del suo genio. Questo sforzo, questa coscienza sovrumana non si rivelano al lettore per forza. Anche se non vi è mistero nella creazione umana (la volontà fa il miracolo), almeno non vi è vera creazione senza segreto. Indubbiamente una successione di opere può essere soltanto una serie di approssimazioni dello stesso pensiero. Ma si può concepire una altra specie di creatori, che procederebbero per giustapposizione. Può sembrare che le loro opere non siano in rapporto fra loro. In una certa misura, sono infatti contraddittorie; ma, considerate nel loro complesso, riprendono la loro ordinata disposizione. In tal modo, è dalla morte che prendono il loro senso definitivo. Esse acquistano la loro più viva luce dalla vita stessa dell'autore. A questo punto, la serie delle sue opere non è che una collezione di sconfitte. Ma se queste conserveranno tutte la stessa risonanza, il creatore avrà saputo riprodurre l'immagine della propria condizione, e far echeggiare lo sterile segreto, di cui è detentore.

Lo sforzo di dominare è qui considerevole, ma l'intelligenza umana può fare molto di più. Essa mostrerà soltanto l'aspetto volontario della creazione. Ho fatto notare altrove che la volontà umana non aveva altro fine che quello di conservare la coscienza; ma questa azione non potrebbe svolgersi senza una disciplina. Di tutte le scuole della pazienza e della lucidità, quella della creazione è la più efficace, ed è pure la sconvolgente prova della sola dignità dell'uomo: la tenace rivolta contro la propria condizione, la perseveranza in uno sforzo ritenuto sterile. La creazione richiede uno sforzo quotidiano, la padronanza di sé, l'esatto apprezzamento dei limiti del vero, la misura e la forza. Costituisce un'ascesi. E tutto ciò "per niente": per ripetere le stesse cose senza concludere nulla. Ma, forse, la grande opera d'arte ha un'importanza minore per se stessa che per la prova che essa richiede da un uomo e per l'occasione che dà a questo di superare i suoi fantasmi, avvicinandosi un po' di più alla nuda realtà. Non bisogna sbagliare d'estetica. Non è l'esposizione paziente, l'incessante e sterile illustrazione di una tesi che invoco in questo momento. È proprio il contrario, se mi sono spiegato chiaramente. Il romanzo a tesi, l'opera

che prova qualche cosa, la più odiosa di tutte, è quella che più spesso si ispira a un pensiero soddisfatto. La verità che si crede di possedere, viene dimostrata. Ma si tratta di idee che vengono messe in movimento, e le idee sono il contrario del pensiero. Creatori del genere, sono confusi filosofi. Quelli di cui parlo io, o che immagino, sono, invece, pensatori lucidi. A un certo momento, quando il pensiero si rivolge su se stesso, essi levano le immagini delle loro opere come simboli evidenti di un pensiero limitato, mortale e in rivolta. Tali immagini, forse, provano qualche cosa, ma i romanzieri, più che fornire agli altri queste prove, le danno a se stessi. L'essenziale sta nel fatto che essi trionfino in concreto e che questa sia la loro grandezza. Il trionfo, assolutamente carnale, è stato loro preparato da un pensiero, in cui sono stati umiliati i poteri astratti, e, quando questi lo saranno completamente, in quello stesso istante, la carne farà risplendere la creazione di tutto il suo assurdo fulgore. Sono le filosofie ironiche che fanno le opere appassionate. Ogni pensiero, che rinunci all'unità, esalta la diversità. E la diversità è il tempio dell'arte. Il solo pensiero che liberi lo spirito è quello che lo lascia solo, sicuro dei propri limiti e della prossima fine. Nessuna dottrina lo preme: esso attende che la propria opera e la vita maturino. Avulsa dal pensiero, la prima farà sentire una volta di più la voce appena attutita di un'anima liberata per sempre dalla speranza, o non farà nulla sentire, se il creatore, stanco del giuoco, pretenderà di volgersi altrove: il che si equivale. Così, domando alla creazione assurda quanto pretendeva dal pensiero: la rivolta, la libertà e la diversità. Più tardi, essa manifesterà la sua inutilità profonda. Nello sforzo quotidiano, in cui l'intelligenza e la passione si mescolano e agiscono una sull'altra, l'uomo assurdo scopre una disciplina, che costituirà la parte essenziale delle sue forze. L'applicazione necessaria, l'ostinatezza e la perspicacia si uniscono, così, all'atteggiamento del conquistatore. Anche il creare è un dar forma al proprio destino.

Tutti questi personaggi vengono definiti dalla loro opera, almeno tanto quanto essa stessa è stata definita. Il commediante ce lo ha insegnato: non vi sono frontiere fra il parere e l'essere. Ripetiamoci: niente di tutto ciò ha un reale significato. C'è ancora strada da fare nel cammino della libertà. L'ultimo sforzo per questi spiriti fra loro parenti, conquistatori o creatori, è saper liberarsi anche dalle proprie azioni: arrivare ad ammettere che l'opera stessa, sia essa conquista amore o

creazione, possa non essere; consumare,così l'inutilità profonda di ogni vita individuale. Ma tale sforzo dà a questi spiriti una maggiore facilità nella realizzazione della loro opera,così come lo scorgere l'assurdità della vita li autorizzava a tuffarsi in essa con tutti gli eccessi.

Quanto rimane, è un destino di cui solo la conclusione è fatale. All'infuori di questa unica fatalità della morte, tutto gioia o fortuna - è libertà, e rimane un mondo, di cui l'uomo è il solo padrone. Ciò che vincolava era la illusione di un altro mondo. La sorte del pensiero non è più quella di rinunciare a se stesso, ma di rimbalzare in immagini. Esso viene rappresentato indubbiamente con miti; ma miti senz'altra profondità che quella del dolore umano e, come questa, inesauribile. Non la parola divina che diverte e acceca, ma il volto, il gesto e il dramma della terra, in cui si compendiano una difficile saggezza e una passione senza domani.

NOTE

(8) Moby Dick di Melville per esempio.

Il mito di Sisifo

Gli dei avevano condannato Sisifo a far rotolare senza posa un macigno sino alla cima di una montagna, dalla quale la pietra ricadeva per azione del suo stesso peso. Essi avevano pensato, con una certa ragione, che non esiste punizione più terribile del lavoro inutile e senza speranza. Se si crede ad Omero, Sisifo era il più saggio e il più prudente dei mortali; ma, secondo un'altra tradizione, tuttavia, egli era incline al mestiere di brigante. Io non vedo in questo una contraddizione. Sono diverse le opinioni riguardanti le cause per le quali divenne l'inutile lavoratore degli inferi. Gli vengono rimproverate anzitutto alcune leggerezze commesse con gli dei, in quanto svelò i loro segreti. Egina, figlia di Asopo, era stata rapita da Giove. Il padre si sorprese della sparizione e se ne lagnò con Sisifo, il quale, essendo a conoscenza del rapimento, offerse ad Asopo di renderlo edotto, a condizione che questi donasse acqua alla cittadella di Corinto. Ai fulmini celesti, egli preferì la benedizione dell'acqua, e ne fu punito nell'inferno. Omero ci racconta pure che Sisifo aveva incatenato la Morte. Plutone, non potendo sopportare lo spettacolo del suo impero deserto e silenzioso, mandò il dio della guerra, che liberò la Morte dalle mani del suo vincitore. Si dice ancora che Sisifo, vicino a morire, volle imprudentemente aver una prova dell'amore di sua moglie, e le ordinò di gettare il suo corpo senza sepoltura nel mezzo della piazza pubblica.

Sisifo si ritrovò agli inferi, e là, irritato per un'obbedienza così contraria all'amore umano, ottenne da Plutone il permesso di ritornare sulla terra per castigare la moglie. Ma, quando ebbe visto di nuovo l'aspetto del mondo, ed ebbe gustato l'acqua e il sole, le pietre calde e il mare, non volle più ritornare nell'ombra infernale. I richiami, le collere, gli avvertimenti non valsero a nulla. Molti anni ancora egli visse davanti alla curva del golfo, di fronte al mare scintillante e ai sorrisi della terra. Fu necessaria una sentenza degli dei. Mercurio venne a ghermire l'audace per il bavero, e, togliendolo alle sue gioie, lo ricondusse con la forza agli inferi, dove il macigno era già pronto. Si è già capito che Sisifo è l'eroe assurdo, tanto per le sue passioni che per il suo tormento. Il disprezzo per gli dei, l'odio contro la morte e la passione per la vita, gli hanno procurato l'indicibile supplizio, in cui

tutto l'essere si adopra per nulla condurre a termine. È il prezzo che bisogna pagare per le passioni della terra. Nulla ci è detto su Sisifo all'inferno. I miti sono fatti perché l'immaginazione li animi. In quanto a quello di cui si tratta, vi si vede soltanto lo sforzo di un corpo teso nel sollevare l'enorme pietra, farla rotolare e aiutarla a salire una china cento volte ricominciata; si vede il volto contratto, la gota appiccicata contro la pietra, il soccorso portato da una spalla, che riceve il peso della massa coperta di creta, da un piede che la rincalza, la ripresa fatta a forza di braccia, la sicurezza tutta umana di due mani piene di terra. Al termine estremo di questo lungo sforzo, la cui misura è data dallo spazio senza cielo e dal tempo senza profondità, la meta è raggiunta. Sisifo guarda, allora, la pietra precipitare, in alcuni istanti, in quel mondo inferiore, da cui bisognerà farla risalire verso la sommità. Egli ridiscende al piano. È durante questo ritorno che Sisifo mi interessa. Un volto che patisce tanto vicino alla pietra, è già pietra esso stesso! Vedo quell'uomo ridiscendere con passo pesante, ma uguale, verso il tormento, del quale non conoscerà la fine. Quest'ora, che è come un respiro, e che ricorre con la stessa sicurezza della sua sciagura, quest'ora è quella della coscienza. In ciascun istante, durante il quale egli lascia la cima e si immerge a poco a poco nelle spelonche degli dei, egli è superiore al proprio destino. È più forte del suo macigno. Se questo mito è tragico, è perché il suo eroe è cosciente. In che consisterebbe, infatti, la pena, se, ad ogni passo, fosse sostenuto dalla speranza di riuscire? L'operaio d'oggi si affatica, ogni giorno della vita, dietro lo stesso lavoro, e il suo destino non è tragico che nei rari momenti in cui egli diviene cosciente. Sisifo, proletario degli dei, impotente e ribelle, conosce tutta l'estensione della sua miserevole condizione: è a questa che pensa durante la discesa. La perspicacia, che doveva costituire il suo tormento, consuma, nello stesso istante, la sua vittoria. Non esiste destino che non possa essere superato dal disprezzo. Se codesta discesa si fa, certi giorni, nel dolore, può farsi anche nella gioia. Questa parola non è esagerata. Immagino ancora Sisifo che ritorna verso il suo macigno e, all'inizio, il dolore è in lui. Quando le immagini della terra sono troppo attaccate al ricordo, quando il richiamo della felicità si fa troppo incalzante, capita che nasca nel cuore dell'uomo la tristezza: è la vittoria della pietra, è la pietra stessa. L'immenso cordoglio è troppo pesante da portare. Sono le nostre notti

di Getsemani. Ma le verità schiaccianti soccombono per il fatto che vengono conosciute. Così Edipo obbedisce dapprima al destino, senza saperlo. Dal momento in cui lo sa, ha inizio la sua tragedia, ma, nello stesso istante, cieco e disperato, egli capisce che il solo legame che lo tiene avvinto al mondo è la fresca mano di una giovinetta. Una sentenza immane risuona allora: "Nonostante tutte le prove, la mia tarda età e la grandezza dall'anima mia mi fanno giudicare che tutto sia bene." L'Edipo di Sofocle, come Kirillov di Dostoevskij, esprime così la formula della vittoria assurda. La saggezza antica si ricollega all'eroismo moderno. Non si scopre l'assurdo senza esser tentati di scrivere un manuale della felicità. "E come! Per vie così anguste?" Ma vi è soltanto un mondo. La felicità e l'assurdo sono figli della stessa terra e sono inseparabili. L'errore starebbe nel dire che la felicità nasce per forza dalla scoperta assurda. Può anche succedere che il sentimento dell'assurdo nasca dalla felicità. "Io reputo che tutto sia bene" dice Edipo e le sue parole sono sacre e risuonano nell'universo selvaggio e limitato dell'uomo, e insegnano che tutto non è e non è stato esaurito, scacciano da questo mondo un dio che vi era entrato con l'insoddisfazione e il gusto dei dolori inutili. Esse fanno del destino una questione di uomini, che deve essere regolata fra uomini. Tutta la silenziosa gioia di Sisifo sta in questo. Il destino gli appartiene, il macigno è cosa sua. Parimente, l'uomo assurdo, quando contempla il suo tormento, fa tacere tutti gli idoli. Nell'universo improvvisamente restituito al silenzio, si alzano le mille lievi voci attonite della terra. Richiami incoscienti e segreti, inviti di tutti i volti sono il necessario rovescio e il prezzo della vittoria. Non v'è sole senza ombra, e bisogna conoscere la notte. Se l'uomo assurdo dice di sí, il suo sforzo non avrà più tregua. Se vi è un destino personale, non esiste un fato superiore o, almeno, ve n'è soltanto uno, che l'uomo giudica fatale e disprezzabile. Per il resto, egli sa di essere il padrone dei propri giorni. In questo sottile momento, in cui l'uomo ritorna verso la propria vita, nuovo Sisifo che torna al suo macigno, nella graduale e lenta discesa, contempla la serie di azioni senza legame, che sono divenute il suo destino, da lui stesso creato, riunito sotto lo sguardo della memoria e presto suggellato dalla morte.

Così, persuaso dell'origine esclusivamente umana di tutto ciò che è umano, cieco che desidera vedere e che sa che la notte non ha fine, egli

è sempre in cammino. Il macigno rotola ancora. Lascio Sisifo ai piedi della montagna! Si ritrova sempre il proprio fardello. Ma Sisifo insegna la fedeltà superiore, che nega gli dei e solleva i macigni. Anch'egli giudica che tutto sia bene. Questo universo, ormai senza padrone, non gli appare sterile né futile. Ogni granello di quella pietra, ogni bagliore minerale di quella montagna, ammantata di notte, formano, da soli, un mondo. Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice.

Appendice

Lo studio su Franz Kafka, pubblicato qui come appendice, è stato sostituito nella prima edizione del Mito di Sisifo dal capitolo su Dostoevskij e il suicidio. Questo studio, intanto, è stato pubblicato dalla rivista l'Arbalète nel 1943. Sotto un'altra prospettiva, vi si troverà la critica della creazione assurda, che le pagine su Dostoevskij avevano già affrontata. (Nota dell'Editore)

La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka

Tutta l'arte di Kafka sta nell'obbligare il lettore a rileggere. I suoi scioglimenti o la mancanza di scioglimento suggeriscono spiegazioni, che non vengono, però, chiaramente manifestate e che richiedono, per apparir fondate, che la storia sia riletta sotto un nuovo punto di vista. A volte, vi è una possibilità di doppia interpretazione, da cui risulta la necessità di una seconda lettura. È quello che l'autore cercava. Ma si avrebbe torto a voler interpretare gli interi lavori di Kafka nei particolari. Un simbolo sta sempre sulle generali e, per quanto precisa possa esserne la traduzione, un artista non può rendere che il respiro della frase: non vi è traduzione letterale. Del resto, nulla è più difficile da capire che un'opera simbolica. Un simbolo va sempre al di là di colui che se ne serve e gli fa dire, in realtà più di quanto abbia coscienza di esprimere. A questo riguardo, il mezzo più sicuro per coglierlo, è quello di non provocarlo, di por mano all'opera con uno spirito che non sia già predisposto in un determinato senso e di non cercare le sue segrete correnti. In Kafka, particolarmente, è giusto piegarsi al suo giuoco e affrontare il dramma secondo l'apparenza e il romanzo secondo la forma. A prima vista, a un lettore distratto sembrano avventure inquietanti, che spingono personaggi deboli e testardi alla ricerca di problemi che non formulano mai. Nel Processo, Giuseppe K... è accusato, ma non sa di che cosa. A lui importa senza dubbio difendersi; ma ignora il perché. Gli avvocati trovano la sua causa difficile. Nel frattempo, egli non trascura di amare, di nutrirsi e di leggere il giornale.

Poi viene giudicato. Ma l'aula del tribunale è buia. Egli non ne capisce gran che; suppone soltanto di essere condannato; ma si domanda appena a che cosa. Qualche volta ne dubita anche, e continua a vivere. Molto tempo dopo, due signori ben vestiti ed educati vanno a trovarlo e lo invitano a seguirli. Con la più grande cortesia lo conducono in un sobborgo da disperati, gli pongono la testa su una pietra e lo sgozzano. Prima di morire, il condannato dice soltanto: "come un cane". Si vede che è difficile parlare di simboli in un racconto dove la qualità più notevole è, per l'appunto, il naturale. Ma il naturale è una categoria difficile a capire. Vi sono opere in cui gli avvenimenti sembrano naturali al lettore, ma ve ne sono altre più rare, è vero - in cui

è il personaggio che trova naturale ciò che succede. Per un singolare ma evidente paradosso, più le avventure del personaggio saranno straordinarie, tanto più percepibile si farà il naturale: questo è proporzionale alla differenza che si può notare fra la stranezza della vita di un uomo e la semplicità con la quale costui la accetta. Sembra che questo naturale sia quello di Kafka. E si capisce bene, appunto, ciò che Il Processo vuol dire. Si è parlato di immagini della condizione umana. E non vi è dubbio. Ma è una cosa al tempo stesso più semplice e più complessa. Voglio dire, per ciò che riguarda il senso del romanzo, che Kafka possiede una particolarità e una personalità maggiori. In una certa misura, è lui che parla, anche se ci confessa. Egli vive ed è condannato; lo impara nelle prime pagine del romanzo che egli realizza nel mondo, e se cerca di porvi rimedio, lo fa tuttavia senza sorpresa. Egli non si meraviglierà mai di questa mancanza di ogni meraviglia. È da queste contraddizioni che si riconoscono i primi indizi dell'opera assurda. Lo spirito proietta nel concreto la propria tragedia spirituale, e non può farlo che valendosi di un perpetuo paradosso, che dà ai colori il potere di esprimere il vuoto e ai gesti quotidiani la forza di manifestare le ambizioni eterne. Parimente Il Castello è, forse, una teologia in atto, ma è innanzi tutto l'avventura individuale di un'anima in cerca della grazia, di un uomo che chiede agli oggetti del mondo il loro regale segreto e alle donne i segni del dio che dorme in loro. La Metamorfosi, a sua volta, rappresenta certamente l'orrenda oleografia di un'etica della lucidità, ma è anche il prodotto di quell'incalcolabile stupore, che l'uomo prova nel sentire in che bestia possa senza sforzo trasformarsi. È in questa fondamentale ambiguità che consiste il segreto di Kafka. Le sue perpetue alternative fra il naturale e lo straordinario, l'individuale e l'universale, il tragico e il quotidiano, l'assurdo e il logico si ritrovano in tutta la sua opera e gli danno, insieme, la sua risonanza e il suo significato. Sono questi i paradossi che bisogna enumerare, le contraddizioni che bisogna rafforzare per comprendere l'opera assurda.

Un simbolo, infatti, suppone due piani di idee e di sensazioni e un dizionario di corrispondenza fra l'uno e l'altro. È questo lessico la cosa più difficile da stabilire. Ma assumere coscienza dei due mondi, messi uno di fronte all'altro, significa mettersi sulla strada delle loro segrete relazioni. In Kafka, i due mondi sono quelli della vita quotidiana da una parte e dell'inquietudine soprannaturale dall'altra. (1) Par di assistere

qui a un interminabile sfruttamento della frase di Nietzsche: "I grandi problemi si trovano nella strada." Nella condizione umana - è questo il luogo comune di tutte le letterature - c'è un'assurdità e, al tempo stesso, un'implacabile grandezza. Le due cose coincidono, com'è naturale. Entrambe sono rappresentate, ripetiamolo, dal ridicolo divorzio che separa gli eccessi dell'anima nostra e le caduche gioie del corpo.

L'assurdo è che sia l'anima di tale corpo a superarle così smisuratamente. Chi volesse rappresentare questa assurdità, dovrebbe darle vita nel giuoco dei contrasti paralleli. È in questo modo che Kafka esprime la tragedia, per mezzo dell'elemento quotidiano, e l'assurdo, per mezzo di quello logico. Un attore conferisce tanto maggiore forza a un personaggio tragico quanto più si guarda dall'esagerarlo. Se egli ha il senso della misura, l'orrore che suscita sarà smisurato. La tragedia greca è, a tal riguardo, ricca di insegnamenti. In un'opera tragica, il destino risalta sempre di più sotto l'aspetto della logica e del naturale. Il destino di Edipo è annunciato in anticipo. È deciso per volere soprannaturale che egli commetterà l'assassinio e l'incesto. Tutto lo sforzo del dramma sta nel mostrare il sistema logico che, di deduzione in deduzione, porrà in atto la sciagura dell'eroe. Darci soltanto l'annuncio di questo insolito destino non è orribile, in quanto è inverosimile, ma se la necessità ci viene dimostrata dall'insieme della vita quotidiana, della società, dello stato, delle agitazioni familiari, allora l'orrore è consacrato. Nella rivolta che agita l'uomo e gli fa dire: "Questo non è possibile", si trova già una disperata certezza che "questo", invece, lo è.

Sta qui tutto il segreto della tragedia greca o, almeno, di un suo aspetto, poiché ve n'è un altro che, con un metodo inverso, ci permetterebbe di comprendere meglio Kafka. Il cuore umano ha una spiacevole tendenza a chiamare destino soltanto ciò che lo schiaccia. Ma anche la felicità, a modo suo, è senza ragione, poiché è inevitabile. L'uomo moderno, tuttavia, se ne attribuisce il merito, quando non lo misconosce. Vi sarebbe, invece, molto da dire sui destini privilegiati della tragedia greca e sui favoriti della leggenda, che, come Ulisse, in mezzo alle peggiori avventure, si trovano salvi automaticamente. Non era tanto facile ritrovare Itaca. Ciò che, in ogni caso, bisogna tener presente è la segreta complicità che, nel tragico, unisce il logico e il quotidiano. Ecco perché Samsa, l'eroe della *Metamorfosi*, è un viaggiatore di commercio; ecco perché la sola cosa che lo irrita nella

singolare avventura, che fa di lui un insetto, è che il padrone possa esser malcontento per la sua assenza. Gli spuntano zampe e antenne, la schiena si curva, punti bianchi gli tempestano il ventre, e non dirò che non ne sia stupito - ch   l'effetto non sarebbe raggiunto ma ne prova una "leggera contrariet  ". Tutta l'arte di Kafka sta in questa sfumatura. Nel libro che sta al centro della sua opera, *Il Castello*, sono i particolari della vita quotidiana che prendono il sopravvento: eppure, in questo strano romanzo dove nulla ha una conclusione e tutto ricomincia,   rappresentata l'avventura essenziale di una anima in cerca della propria grazia. Questa traduzione del problema nell'atto, questa coincidenza del generale con il particolare, si riconoscono anche nei piccoli artifici propri di ogni grande creatore.

Nel *Processo*, l'eroe avrebbe potuto chiamarsi indifferentemente Schmidt o Franz Kafka; si chiama, invece, Joseph K.... Non   Kafka, e tuttavia   lui.   un Europeo medio,   come tutti gli altri, ma   anche l'entit  K, che costituisce la X di questa equazione di carne. Parimente, se Kafka vuole esprimere l'assurdo, si servir  della coerenza. Si sa la storia del pazzo che pescava in un bagno. Un medico, che aveva idee proprie sui trattamenti psichiatrici e gli chiedeva: "se abboccava all'amo", si sent  rispondere con severit : "Ma no, imbecille! Se   un bagno." Questa storiella   di tipo barocco, ma vi si comprende con evidenza come l'effetto assurdo sia legato a un eccesso di logica. Il mondo di Kafka  , a dir il vero, un universo indicibile, in cui l'uomo si permette il torturante lusso di pescare in un bagno, pur sapendo che non ne ricaver  nulla.

Riconosco dunque in questa un'opera assurda nei suoi principi. Per ci  che riguarda *Il Processo*, per esempio, posso ben dire che il successo   completo. La carne trionfa. Nulla manca: non la rivolta inespressa (che, per ,   quella che fa scrivere), non la disperazione lucida e muta (che pure crea), non la stupefacente libert  di movimento, che i personaggi del romanzo respirano fino alla morte finale. Tuttavia, questo mondo non   cos  chiuso come pare. In questo universo senza progresso, Kafka introduce quasi la speranza, sotto una singolare forma. A tal riguardo, *Il Processo* e *Il Castello* non procedono nello stesso senso, ma si completano. L'insensibile progressione che si pu  scoprire dall'uno all'altro, rappresenta un'incommensurabile conquista verso l'evasione. *Il Processo* pone un problema che *Il Castello*, in una certa

misura, risolve. Il primo descrive, secondo un metodo quasi scientifico, senza nulla concludere, il secondo, in certo qual modo, spiega. Il Processo diagnostica e Il Castello immagina una cura. Ma il rimedio qui proposto non guarisce, e fa soltanto rientrare la malattia nella vita normale, aiutando ad accettarla. In un certo senso (pensiamo a Kierkegaard) la fa teneramente amare. L'agrimensore K... non può immaginare altro pensiero di quello che lo tormenta. Quelli stessi che lo circondano, si lasciano sedurre da quel vuoto e da quel dolore senza nome, come se la sofferenza assumesse, in questo caso, un aspetto privilegiato. "Come ho bisogno di te," dice Frieda a K... "come mi sento abbandonata, da quando ti conosco, se non sei vicino a me!" Il sottile rimedio che ci fa amare ciò che ci schiaccia e fa nascere la speranza in un mondo senza via d'uscita, il salto repentino, per cui tutto si trova cambiato, è il segreto della rivoluzione esistenziale e dello stesso Castello.

Poche opere sono più rigorose, nel loro procedere, del Castello. K... è nominato agrimensore del Castello e arriva nel villaggio. Ma è impossibile comunicare dal villaggio al Castello. Per centinaia di pagine K... si ostinerà a trovare il proprio cammino, farà tutti i passi, agirà con astuzia, userà sotterfugi, non si adirerà mai, e, con una fede sconcertante, vorrà rientrare nella funzione che gli è stata affidata. Ogni capitolo è un fallimento ed anche un ricominciamento. Non si tratta di logica, ma di spirito di connessione. La vastità dell'ostinatezza costituisce la parte tragica dell'opera. Quando K... telefona al Castello, sono voci confuse e mescolate, risate vaghe, richiami lontani che egli percepisce. Ciò basta a nutrire la sua speranza, come quei pochi segni che appaiono nel cielo d'estate o quelle promesse della sera, che formano la nostra ragione di vivere. Si riscontra qui il segreto della particolare malinconia di Kafka, la stessa, a dir vero, che si respira nell'opera di Proust o nel paesaggio di Plotino: la nostalgia del paradiso perduto. "Divento molto malinconica" dice Olga "quando, il mattino, Barnabé mi dice di andare al Castello: viaggio probabilmente inutile, giornata probabilmente perduta, speranza probabilmente vana." "Probabilmente", anche su questa sfumatura l'intera opera di Kafka continua a giocare. Ma non vale a nulla: la ricerca dell'eterno è qui meticolosa. E gli automi ispirati, che formano i personaggi di Kafka, ci danno una immagine di ciò che saremmo, privati dei nostri

"divertimenti" (2) e abbandonati interamente alle umiliazioni del divino. Nel Castello questa sommissione al quotidiano diventa un'etica.

La grande speranza di K... è quella di ottenere che il Castello lo adotti. Non potendo pervenirvi da solo, tutto il suo sforzo sta nel meritare tale grazia, diventando abitante del villaggio, perdendo la sua condizione di straniero, che tutti gli fanno sentire. Ciò che vuole è un mestiere, un focolare, una vita d'uomo sano e normale. Egli non ne può più della sua pazzia e vuol essere ragionevole e sbarazzarsi della particolare maledizione, che lo rende straniero nel villaggio. L'episodio di Frieda, a tal riguardo, è significativo. Se egli fa di questa donna, che ha conosciuto uno dei magistrati del Castello, la propria amante, è per il suo passato. Egli attinge in lei qualche cosa che lo supera, e, contemporaneamente, la coscienza di ciò che lo rende per sempre indegno del Castello. Si pensa, a questo punto, all'amore singolare di Kierkegaard per Regina Olsen. In certi uomini, il fuoco dell'eternità, da cui sono divorati, è abbastanza potente perché vi brucino anche il cuore di coloro che li circondano. Il funesto errore che consiste nel dare a Dio ciò che non appartiene a Dio, è, appunto, anche l'argomento di questo episodio del Castello. Ma per Kafka pare proprio non si tratti di un errore, ma di una dottrina e di un "salto". Non vi è nulla che non appartenga a Dio. Ancor più significativo è il fatto che l'agrimensore si separa da Frieda per andare incontro alle sorelle Barnabé. Infatti, la famiglia Barnabé è la sola del villaggio che sia completamente abbandonata dal Castello e dal villaggio stesso. Amalia, la sorella maggiore, ha rifiutato le vergognose proposte che le aveva fatte un magistrato del Castello. La maledizione immorale, che ne è derivata, l'ha per sempre respinta dall'amore di Dio. Essere incapaci di perdere il proprio onore per Dio, è rendersi indegni della sua grazia. Si riscontra qui un tema familiare alla filosofia esistenzialista: la verità contraria alla morale. In questo campo, le cose vanno molto in là, poiché il cammino che l'eroe di Kafka compie, e che va da Frieda alle sorelle Barnabé, è lo stesso che va dall'amore confidente alla deificazione dell'assurdo. Anche qui il pensiero di Kafka si ricollega a Kierkegaard. Non deve sorprendere che il "racconto Barnabé" sia posto alla fine del libro. L'ultimo tentativo dell'agrimensore è quello di ritrovar Dio attraverso ciò che lo nega, di riconoscerlo non secondo le nostre categorie della bontà e della bellezza, ma dietro la maschera vuota e

ripugnante della sua indifferenza, della sua ingiustizia e del suo odio. Questo straniero che chiede al Castello di adottarlo, alla fine del proprio viaggio, è un po' più esule, in quanto, questa volta, si mostra infedele a se stesso, e abbandona morale, logica e verità dello spirito per tentar di entrare, ricco solo della sua insensata speranza, nel deserto della grazia divina. (3) La parola speranza, in questo caso, non è ridicola. Al contrario, quanto più tragica è la condizione descritta da Kafka, tanto più rigida e provocante diventa la speranza, e quanto più veramente assurdo risulta Il Processo, tanto più commovente e ingiustificato appare il "salto" esaltato del Castello. Ma noi ritroviamo qui, allo stato puro, il paradosso del pensiero esistenzialista, quale lo esprime, per esempio, Kierkegaard: "Si deve colpire a morte la speranza terrestre, e solo allora ci si salva con la speranza vera", (4) pensiero che si può tradurre: "Bisogna aver scritto Il Processo per porre mano al Castello." La maggior parte di coloro che hanno parlato di Kafka, hanno infatti definito la sua opera come un grido disperato, col quale non si lascia nessun rimedio all'uomo. Ma questa definizione richiede una revisione. Vi è speranza e speranza. L'opera ottimista di Henri Bordeaux mi sembra singolarmente scoraggiante, e proprio per il fatto che nulla, in questa, è permesso ai cuori un po' difficili. Il pensiero di Malraux, invece, resta sempre tonico. Ma non si tratta, in tutti e due i casi, di una stessa speranza né di una stessa disperazione. Noto soltanto che l'opera assurda in se stessa può condurre all'infedeltà, che voglio evitare.

L'opera, che era soltanto una ripetizione senza valore di una condizione sterile, una perspicace esaltazione del perituro, diventa qui una culla di illusioni, spiega, dà forma alla speranza. Il creatore non può più separarsene. Essa non è il giuoco tragico che dovrebbe essere, ma dà un senso alla vita dell'autore. È curioso, ad ogni modo, che opere di ispirazione analoga come quelle di Kafka, di Kierkegaard e di Chestov, o, per dirla in breve, quelle dei romanzieri e filosofi esistenzialisti, interamente rivolte verso l'Assurdo e le sue conseguenze, si risolvano, alla conclusione, in questo immane grido di speranza. Quegli autori abbracciano il Dio che li divora. La speranza si insinua attraverso l'umiltà, poiché l'assurdo di questa esistenza dà loro un po' più di sicurezza sulla realtà soprannaturale. Se il cammino della vita sfocia in Dio, vi è dunque, una via d'uscita; e la perseveranza, l'ostinatezza con cui Kierkegaard, Chestov e gli eroi di Kafka ripetono i loro itinerari,

sono una singolare garanzia del potere esaltante di questa certezza.(5) Kafka nega al suo dio la grandezza morale, la bontà, la coerenza, ma solo per gettarsi più facilmente nelle sue braccia. L'Assurdo è riconosciuto, accettato, l'uomo vi si rassegna e, da quel momento, sappiamo che non è più l'assurdo. Nei limiti dell'umana condizione, quale maggior speranza di quella che permette di sfuggire a questa stessa condizione? Lo vedo una volta di più: il pensiero esistenzialista, a tal riguardo, e contrariamente all'opinione corrente, è impastato di una smisurata speranza, la stessa che, con il cristianesimo primitivo e l'annuncio della buona novella, ha sollevato il mondo antico. Ma in questo salto, che caratterizza tutto il pensiero esistenzialista, in questa ostinazione, in questo voler misurare l'estensione di una divinità che non ha superficie, come non scorgere la prova di una lucidità che rinuncia a se stessa? Si vuole soltanto che sia un orgoglio che abdichi per salvarsi. La rinuncia sarebbe feconda, ma una cosa non cambia l'altra. Non si diminuisce, ai miei occhi, il valore morale della lucidità, dicendola sterile come ogni orgoglio, poiché anche una verità, per definizione stessa, è sterile, e tutte le evidenze lo sono. In un mondo, in cui tutto è dato e nulla viene spiegato, la fecondità di un valore o di una metafisica è una nozione priva di senso. Ad ogni modo, qui si vede entro quale tradizione di pensiero viene a collocarsi l'opera di Kafka.

Non sarebbe, infatti, intelligente considerare rigoroso il procedimento, che conduce dal Processo al Castello. Joseph K... e l'agrimensore K... sono soltanto i due poli che attirano Kafka. (6) Parlerò alla sua maniera e dirò che la sua opera probabilmente non è assurda. Ma questo non deve impedirci di vedere la sua grandezza e la sua universalità, che derivano dall'aver saputo rappresentare con tanta vastità il quotidiano passaggio dalla speranza alla disperazione e dalla saggezza disperata alla cecità volontaria. La sua opera è universale (mentre una veramente assurda non è universale) solo in quanto vi viene rappresentato il commovente aspetto dell'uomo che fugge l'umanità, che attinge dalle sue contraddizioni le ragioni per credere, e chiama vita il terrificante noviziato della morte; è universale, perché è di ispirazione religiosa. Come in ogni religione, l'uomo è liberato dal peso della propria vita. Ma se anche lo so, se posso anche ammirarlo, so pure che non cerco l'universale, ma ciò che è vero. E le due cose possono non coincidere. Si capirà meglio questo modo di vedere, se

dico che il pensiero veramente senza più speranze si definisce proprio con gli opposti criteri e che l'opera tragica potrebbe esser quella che, scartata ogni speranza futura, descrivesse la vita di un uomo felice. Quanto più la vita è esaltante, tanto più assurda è l'idea di perderla. È forse qui il segreto di quella superba aridità che si respira nell'opera di Nietzsche. In quest'ordine di idee, Nietzsche sembra esser il solo artista che abbia tratto le estreme conseguenze da un'estetica dell'Assurdo, poiché il suo ultimo messaggio consiste in una lucidità sterile e conquistatrice e in una negazione ostinata di ogni consolazione soprannaturale.

Quanto precede sarà tuttavia bastato a svelare la capitale importanza dell'opera di Kafka nell'ambito di questo saggio. È ai confini del pensiero umano che siamo trasportati in essa. Dando alla parola il pieno significato, si può dire che tutto è essenziale in quest'opera che, in ogni caso, pone il problema assurdo nella sua interezza. Se si vogliono allora mettere a confronto queste conclusioni con le nostre osservazioni iniziali, il fondo della forma, il senso segreto del Castello e dell'arte naturale, da cui prendono respiro la richiesta appassionata e orgogliosa di K..., e la quotidiana scena entro cui cammina, si capirà quale possa essere la sua grandezza. Infatti, se la nostalgia è l'impronta di ciò che è umano, nessuno, forse, ha saputo dare tanta carne e rilievo ai fantasmi del rimpianto. Ma si coglierà, al tempo stesso, quale sia la singolare grandezza cui l'opera assurda pretende e che forse in questa non si trova. Se è proprio dell'arte applicare il generale al particolare, l'eternità peritura di una goccia d'acqua al giuoco delle sue luci, è anche più vero giudicare la grandezza dello scrittore assurdo dalla differenza che sa fare fra questi due mondi. Il suo segreto è saper trovare il punto esatto, in cui grandezza ed eternità si ricongiungono nella maggior sproporzione. E, a dir il vero, i cuori puri sanno vedere ovunque questo luogo geometrico dell'uomo e dell'inumano. Se Faust e Don Chisciotte sono eminenti creazioni dell'arte, è a motivo della incommensurabile grandezza che, con le loro mani terrestri, ci mostrano. Ma giunge sempre un momento, in cui lo spirito nega la verità che queste mani possono toccare e in cui la creazione non è più presa al tragico, ma è presa solamente sul serio. L'uomo, allora, si occupa della speranza. Ma questa cosa non fa per lui. Compito suo è di voltar le spalle ai sotterfugi. Ora, invece, è costui che ritrovo al termine del veemente

processo che Kafka intenta contro l'intero universo. Il suo incredibile verdetto è questo mondo ripugnante e sconvolgente, in cui le talpe stesse si danno pensiero di sperare. (7)

NOTE

(1) Bisogna notare che in modo altrettanto legittimo, si possono interpretare le opere di Kafka nel senso di una critica sociale (per esempio nel Processo). D'altronde, è probabile che non vi sia da scegliere. Le due interpretazioni sono buone. In termini assurdi, lo abbiamo visto, la rivolta contro gli uomini è diretta anche contro Dio: le grandi rivoluzioni sono sempre metafisiche.

(2) Nel Castello pare che i "divertimenti", nel senso pascaliano, siano rappresentati dagli aiutanti, che "distolgono" K... dal suo pensiero. Se Frieda finisce per diventare l'amante di uno degli aiutanti, è perché ella preferisce la scena alla verità, la vita di ogni giorno all'angoscia condivisa.

(3) Ciò vale evidentemente soltanto per la versione incompiuta del Castello, che ci ha lasciata Kafka. Ma è dubbio che lo scrittore avrebbe rotto, negli ultimi capitoli, l'unità di tono del romanzo.

(4) La purezza di cuore.

(5) L'unico personaggio senza speranza del Castello è Amalia. È a lei che l'agrimensore si oppone con la maggior violenza.

(6) Per i due aspetti del pensiero di Kafka, confronta Ergastolo, pubblicato dai Cahiers du Sud: "La colpevolezza (intendi dell'uomo) non è mai dubbia", e un frammento del Castello (relazione di Momus): "È difficile stabilire la colpevolezza dell'agrimensore K..."

(7) Quanto è stato sopra proposto è evidentemente un'interpretazione dell'opera di Kafka. Ma è giusto aggiungere che nulla vieta di considerarla, al di fuori di ogni interpretazione, da un punto di vista puramente estetico. Per esempio, B. Groethuysen, nella sua notevole prefazione al Processo, si limita, più saggiamente di noi, a considerare soltanto le immagini dolorose di colui che egli chiama, con un'espressione che ci colpisce, un dormiente sveglio. È il destino e, forse, la grandezza di questa opera tutto offrire e tutto confermare.